



**Dolores
Machado Cardoso**

**A RELAÇÃO TEXTO E IMAGEM NA CRIAÇÃO DO
LIVRO-ÁLBUM: O CASO DE CATARINA SOBRAL**



**Dolores
Machado Cardoso**

**A RELAÇÃO TEXTO E IMAGEM NA CRIAÇÃO DO
LIVRO-ÁLBUM: O CASO DE CATARINA SOBRAL**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas, Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos, Professora Auxiliar do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

Aos meus pais

Ao Jorge

À Inês

Ao Dinis

O júri

Presidente

Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Cláudia Maria Ferreira de Sousa Pereira
Professora Auxiliar da Universidade de Évora (Arguente)

Professora Doutora Ana Margarida Corujo Ferreira Lima Ramos
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientadora)

Agradecimentos

À minha orientadora, a Professora Doutora Ana Margarida Ramos, quero expressar a minha profunda gratidão pela sugestão do tema; pelo acompanhamento excecional e pela paciência em todas as fases do trabalho; pelo alento e pela generosidade; pelo exemplo de persistente rigor e pedagogia e a paixão pelo livro-álbum.

Ao Professor Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira, agradeço o encorajamento e a generosidade.

À escritora, ilustradora e *designer* Catarina Sobral, agradeço a inspiração, o testemunho, a cedência das obras em suporte digital, a pronta resposta às minhas solicitações e, acima de tudo, por estar na génese deste estudo.

À Professora Doutora Maria Manuela Martins, professora coordenadora na ESEP do Núcleo de Investigação de Enfermagem de Família (NIEF), Grupo de Investigação – NursID: Inovação e Desenvolvimento em Enfermagem – CINTESIS *center for health technology and services research* – FMUP, agradeço a partilha do prazer de aprender.

Agradeço, ainda e sempre,

aos meus pais e às minhas irmãs, pelo tempo, pelo amor e pelo orgulho de verem este sonho concretizado;

aos meus amigos, Fernanda, Sobral e Pedro por me acompanharem;

à Inês e ao Dinis, por serem o meu sol, o meu sorriso;

ao Jorge, pelo amor incondicional e pela alegria de concluir esta caminhada.

Palavras-chave

Catarina Sobral, livro-álbum, literatura infantil, ilustração, texto verbal, *design*, intertextualidade, *crossover*.

Resumo

É objetivo da presente dissertação documentar a relevância das obras escritas e ilustradas pela autora Catarina Sobral, que se enquadram no segmento do livro-álbum. Este estudo centra-se na análise técnico-compositiva do *corpus* de autoria única da referida criadora, procurando indagar a relação dos recursos visuais e retórico-estilísticos que singularizam a sua obra. Analisando a interação entre as vertentes textual e icónica, sublinha-se a especificidade de um género que aposta na imagem como suporte de mensagens com o fim de aproximar o leitor do universo histórico-cultural.

Keywords

Catarina Sobral, picturebook, children's literature, illustration, verbal text, design, intertextuality, crossover.

Abstract

The goal of this thesis is to document the relevance of the written and illustrated work of Catarina Sobral framed under the picturebooks typology. This study focuses on the technical-compositional analysis of the all around production of the *corpus* of the referred writer in order to question the relation between the visual and the rhetorical-stylistic devices that make her work unique. By analysing the interaction between the textual and iconic languages, it is stressed the uniqueness of this genre that emphasises the image as the support of the messages with the final purpose of bringing the reader together with the historical-cultural universe.

Índice

| | |
|---|----|
| 1 Introdução..... | 1 |
| 2 Das especificidades do livro-álbum de autoria única: a tríade texto, imagem e <i>design</i> | 5 |
| 3 Catarina Sobral e a criação de livros-álbum | 15 |
| 3.1. A criadora e o seu percurso artístico | 15 |
| 3.2. Ler para além das aparências: uma proposta de análise de <i>Greve</i> | 23 |
| 3.3. Metalinguagem e relações interartísticas: a propósito de <i>Achimpá</i> | 53 |
| 3.4. Consolidação de um percurso criativo: o caso de <i>O meu avô</i> | 65 |
| 4 Considerações finais: contributos para a definição da poética de Catarina Sobral..... | 81 |
| Bibliografia..... | 93 |

Índice de Imagens

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Capa de <i>Greve</i> | 23 |
| Figura 2 - Fotografia..... | 25 |
| Figura 3 - Contracapa de <i>Greve</i> | 26 |
| Figura 4 - Guardas iniciais e finais de <i>Greve</i> | 28 |
| Figura 5 - Ilustração de <i>Greve</i> | 29 |
| Figura 6 - Ilustração de <i>Greve</i> | 30 |
| Figura 7 - Ilustração de <i>Greve</i> | 31 |
| Figura 8 - Ilustração de <i>Greve</i> | 33 |
| Figura 9 - Ilustração de <i>Greve</i> | 34 |
| Figura 10 - Ilustração de <i>Greve</i> | 35 |
| Figura 11 - Ilustração de <i>Greve</i> | 35 |
| Figura 12 - Ilustração de <i>Greve</i> | 35 |
| Figura 13 - Ilustração de <i>Greve</i> | 36 |
| Figura 14 - Ilustração de <i>Greve</i> | 36 |
| Figura 15 - Imagem do filme <i>Ulysses</i> | 37 |
| Figura 16 - Ilustração de <i>Greve</i> | 38 |
| Figura 17 - Ilustração de <i>Greve</i> | 39 |
| Figura 18 - Ilustração de <i>Greve</i> | 40 |
| Figura 19 - <i>Retrato de Fernando Pessoa</i> | 41 |
| Figura 20 - <i>Guitar</i> | 41 |
| Figura 21 - <i>One and tree chairs</i> | 41 |
| Figura 22 - Ilustração de <i>Greve</i> | 43 |
| Figura 23 - Ilustração de <i>Greve</i> | 44 |
| Figura 24 - <i>Face of a Woman</i> | 44 |
| Figura 25 - Ilustração de <i>Greve</i> | 45 |
| Figura 26 - Ilustração de <i>Greve</i> | 46 |
| Figura 27 - Ilustração de <i>Greve</i> | 47 |
| Figura 28 - Ilustração de <i>Greve</i> | 48 |
| Figura 29 - Ilustração de <i>Greve</i> | 48 |
| Figura 30 - Ilustração de <i>Greve</i> | 49 |
| Figura 31 - Ilustração de <i>Greve</i> | 49 |
| Figura 32 - Capa de <i>Achimpa</i> | 54 |
| Figura 33 - Contracapa de <i>Achimpa</i> | 54 |
| Figura 34 - Guardas iniciais e finais de <i>Achimpa</i> | 55 |
| Figura 35 - Folha de rosto de <i>Achimpa</i> | 55 |
| Figura 36 - Ilustração de <i>Achimpa</i> | 57 |
| Figura 37 - Ilustração de <i>Achimpa</i> | 58 |

| | |
|---|----|
| Figura 38 - Ilustração de <i>Achimpá</i> | 58 |
| Figura 39 - Ilustração de <i>Achimpá</i> | 58 |
| Figura 40 - Ilustração de <i>Achimpá</i> | 59 |
| Figura 41 - Ilustrações de <i>Achimpá</i> | 60 |
| Figura 42 - Ilustrações de <i>Achimpá</i> | 60 |
| Figura 43 - Ilustração de <i>Achimpá</i> | 61 |
| Figura 44 - Ilustrações de <i>Achimpá</i> | 63 |
| Figura 45 - Ilustração de <i>Achimpá</i> | 64 |
| Figura 46 - <i>Nella Nebbia de Milano</i> | 64 |
| Figura 47 - Capa de <i>O meu avô</i> | 66 |
| Figura 48 - Contracapa de <i>O meu avô</i> | 66 |
| Figura 49 - Cartaz de <i>Mon oncle</i> | 66 |
| Figura 50 - Excerto de <i>Modern Times</i> | 66 |
| Figura 51 - Capa de <i>O meu avô</i> (edição francesa) | 67 |
| Figura 52 - Guardas iniciais de <i>O meu avô</i> | 68 |
| Figura 53 - Guardas finais de <i>O meu avô</i> | 68 |
| Figura 54 - Ilustração de <i>Mon Oncle</i> | 68 |
| Figura 55 - Folha de rosto de <i>O meu avô</i> | 69 |
| Figura 56 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 70 |
| Figura 57 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 71 |
| Figura 58 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 71 |
| Figura 59 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 72 |
| Figura 60 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 74 |
| Figura 61 - Contracapa de <i>Lucky Luke - Le Cavalier Blanc</i> | 74 |
| Figura 62 - Ilustração de <i>Sombra</i> | 74 |
| Figura 63 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 75 |
| Figura 64 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 76 |
| Figura 65 - <i>Déjeuner sur l'Herbe</i> | 76 |
| Figura 66 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 77 |
| Figura 67 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 78 |
| Figura 68 - Ilustração de <i>O meu avô</i> | 80 |
| Figura 69 - Excerto de <i>Mon Oncle</i> | 80 |

«Encontrei aquilo que era certo, que se adequava a cada ponto da idade e, mesmo, a cada hora do dia. Como criança eu corria, como adulta corro mais ainda, avanço dentro de mim – galáxia –, nado dentro de mim – oceano –, percorro-me por vontade, presa, aterradora, contente, sonsa, inquieta, feliz, habituada. E latejando, acredito que latejar é ser uma pessoa. É? É.»
(Peixoto, 2013: 539)

1 | Introdução

«L'écriture est née de l'image, c'est pourquoi
elle a vocation de s'y associer de nouveau.»
(Christin, 1999, cit. Linden, 2007: 89)

Intitulado *A relação texto e imagem na criação do livro-álbum: o caso de Catarina Sobral*, o presente estudo, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas, na Universidade de Aveiro, visa contribuir para a definição da poética de Catarina Sobral. A partir da exploração dos aspetos técnico-compositivos, comunicativos, culturais, estéticos e literários do livro-álbum no percurso criativo de Catarina Sobral, pretende-se documentar a potencialidade e relevância da obra desta criadora no segmento contemporâneo da produção de álbuns de autoria única.

Este segmento editorial de linguagem mista que é o livro-álbum, inicialmente dedicado às crianças e até «considerado como o maior contributo (e o mais inovador) da literatura para a infância no universo literário» (Ramos, 2011: 22), constitui o ponto de encontro preferencial para a leitura partilhada, potenciada por inovadores processos visuais que captam o olhar dos leitores mais novos. Os mais maduros deixar-se-ão envolver pelas estruturas complexas nos três ângulos da tríade – imagem, palavra, *design* – construídas com base nas relações intertextuais e artísticas, na paródia e na ironia, de onde emergem mensagens mais ou menos explícitas nos vazios que convidam o leitor a avançar hipóteses e a construir ideias.

O *corpus* selecionado serve o propósito de intensificar o estudo no âmbito do livro-álbum, género que se destaca por facultar aos leitores mais pequenos «uma fruição precoce e autónoma do livro infantil» (Ramos, 2012: 29), centrando-se na criadora que tem vindo a marcar a diferença no panorama literário destinado preferencial (mas não exclusivamente, como veremos) à infância. Focados nessa potencialidade, que a análise dos três primeiros livros-álbum de Catarina Sobral – *Greve* (2011), *Achimpa* (2012) e *O meu avô* (2014) – pretende revelar, evocaremos, ainda que de forma sintética, as restantes obras da autora – *Vazio* (2014), *O Chapeleiro e o Vento* (2014), *A Sereia e os Gigantes* (2015) e *Tão Tão Grande* (2016) – com vista a uma caracterização mais profunda da sua criação.

A obra de Catarina Sobral tem tido um impacto assinalável na produção contemporânea, sendo reconhecida quer pela crítica quer pelo público, de forma consensual, como uma das mais relevantes criadoras da sua geração, pela complexidade das suas composições, feita de detalhes que contribuem para a profundidade dos temas num desafio constante ao leitor. A criadora distingue-se no segmento do livro-álbum, de autoria única, com prémios nacionais e internacionais, bem como pela tradução das suas obras em várias línguas e edições em inúmeros países, que testemunham o reconhecimento da sua qualidade plástica e literária. Constituir o

encetamento de estudos sobre a autora emergente em exegese é, na nossa perspetiva, uma das mais-valias de relevância fulcral desta investigação.

É, por conseguinte, nessa direção que tencionamos encaminhar o nosso estudo, no sentido de reunir argumentos que distingam como singular a criação da autora, numa tentativa de encontrar linhas de continuidade, pontos de convergência e/ou divergência, que desaguam na criação de artefactos onde, numa embalagem de aparente linguagem infantil e lúdica, se cruzam outras leituras e se buscam outros leitores.

O presente estudo está dividido em três partes – identificados nos pontos dois, três e quatro – nos quais subjazem os seguintes objetivos gerais:

- Identificar as especificidades do livro-álbum de autoria única: a tríade texto, imagem e *design*;
- Descrever a trajetória criativa e artística da autora selecionada;
- Desenvolver uma leitura crítica das suas produções iniciais – *Greve* (2011), *Achimpa* (2012) e *O meu avô* (2014) – procurando os mecanismos subjacentes às relações entre a imagem e o texto;
- Rastrear nos livros selecionados a presença e funcionalidade de estratégias linguísticas e ilustrativas responsáveis pela construção de sentidos para uma reflexão histórico-cultural.

Inseridos nestes objetivos gerais, encontram-se outros mais específicos que cooperam na leitura que se pretende o mais completa e detalhada possível, dos livros-álbum do *corpus*, seguindo os princípios orientadores definidos:

- Definir a tipologia e a temática dentro da arquitetura textual;
- Analisar os elementos paratextuais e o seu significado dentro da obra;
- Descrever os elementos gerais da publicação;
- Encontrar as ligações icónicas da gramática visual;
- Inferir relações conotativas com base em recursos estilísticos e expressivos;
- Interrogar opções técnicas, cromáticas, formais e simbólicas na distribuição da imagem;
- Recolher informações decorrentes da disposição da mancha gráfica, da sua forma e registo;
- Analisar o texto do ponto de vista da presença explícita ou implícita e do desempenho das categorias da narrativa;
- Compreender a dupla página como dinamizadora de uma composição e de um ritmo que resultam distintos na página simples;
- Verificar as ligações pretendidas entre a componente icónica e a linguística;
- Deduzir significados nas opções quanto à produção da página, ao enquadramento e à perspetiva;
- Avaliar a interação das páginas;
- Inferir relações intertextuais e metaficcionais dos textos icónicos e verbais.

Numa síntese de cada uma das três partes que constituem esta dissertação, começaremos pelo capítulo intitulado *Das especificidades do livro-álbum de autoria única: a tríade texto, imagem e design*, que surge a seguir à Introdução. Um olhar teórico sobre o livro-álbum contemporâneo de autoria única conduzirá a uma reflexão sobre o seu enquadramento na produção literária para a infância. Focando as obras contemporâneas de autoria única que sobressaem neste segmento editorial, cuja diversidade e complexidade as tornam de difícil demarcação, procederemos a uma sistematização das suas especificidades, alicerçadas nos estudos nacionais e internacionais mais relevantes.

Numa segunda parte, apresentaremos a autora, Catarina Sobral, numa retrospectiva do seu percurso artístico até ao momento atual, que inclui trabalhos coletivos e individuais em diversas áreas artísticas. Incidiremos, sobretudo, a nossa atenção nas peculiaridades das obras de autoria única desta criadora, que se multiplica na acumulação de funções, aliando a autoria das imagens, à do *design* e à da escrita do todo que é o livro-álbum.

Seguidamente, procede-se a uma análise das obras *Greve* (Sobral, 2011), *Achimpa* (Sobral, 2012) e *O meu avô* (Sobral, 2014), que se inicia com uma descrição a incidir na composição exterior do livro-álbum, numa atenção particular sobre os paratextos, e, posteriormente, numa leitura intensiva do miolo do livro, concedendo prioridade à relação de sentido na combinação da componente pictórica com a palavra e com o *design*. Essa exploração será norteadada pela nossa própria subjetividade enquanto leitores, mas solidamente fundamentada nos princípios e orientações metodológicas dos estudos críticos sobre o livro-álbum contemporâneo.

A presente dissertação termina com um capítulo de considerações finais, onde procuraremos sintetizar os elementos caracterizadores da poética de Catarina Sobral, identificando as principais linhas estruturantes e os elementos transversais na sua criação. Essa análise procurará, também, detetar numa perspetiva diacrónica a evolução da criadora para uma proposta da afirmação de uma marca distintiva.

2 | Das especificidades do livro-álbum de autoria única: a tríade texto, imagem e *design*

«*mirar imágenes es también leer*»
(Díaz-Plaja, 2002: 219)

Numa reflexão de cariz teórico sobre o livro-álbum ou *picturebook* contemporâneo, focaremos a nossa atenção neste segmento editorial de autoria única¹, como expoente máximo do livro-álbum moderno, no qual o protagonismo simbiótico entre a palavra, a imagem e o *design* se assina a uma só mão. A alma do livro-álbum, enquanto todo artístico, resulta do «diálogo cúmplice, desafiador e instigador, entre linguagens distintas que se unem» (Ramos, 2010: 30), como num «tango» (*idem, idem*: 33), ou da «multiplicação, depois de elevadas ao quadrado» (*idem, ibidem*) de todas as partes que o compõem.

Ainda que circunscrito aos limites do nosso objeto de estudo², apresenta-se aqui um panorama, inevitavelmente lacunar, sobre a origem do livro-álbum contemporâneo, tomando como base teórica as características desta simbiose singular e criativa da tríade – escritor, ilustrador e *designer* –, destacando alguns nomes de maior relevo na produção internacional e, de seguida, no contexto português, onde se insere a criação de Catarina Sobral, a autora em análise.

O papel primordial dos autores clássicos, como Bruno Munari, Leo Lionni, Tomi Ungerer, Maurice Sendak ou Eric Carle, que marcaram esta tipologia em que o autor se encontra num papel indissociável do ilustrador e do *designer*, verifica-se na importante influência das suas obras. Estas referências são emblemáticas no despontar e emancipação do livro-álbum moderno, num «*boom sem precedentes*» (Rodrigues, 2013: 37) deste segmento no início da década de 60 do século XX (Ramos, 2011: 14)³.

Nascido das profundas alterações das condições sociais e culturais associadas à era denominada como pós-moderna, marcada «pelo avanço tecnológico e pelo desenvolvimento das técnicas de comunicação, pela chegada da publicidade e do cinema, bem como pelo impulso da globalização» (Rodrigues, 2013: 37), esta forma de publicação, que é o livro-álbum, evolui

associada às alterações significativas na forma de comunicação humana e à emergência de uma cultura de massas que caracteriza a sociedade de consumo global na pós-modernidade, com implicações significativas ao nível do livro, da leitura, mas também da criança, da sua educação e do seu entretenimento (Ramos, 2011: 16).

O livro-álbum reflete essas mudanças, decorrentes da aceleração do ritmo social e do consumismo global, com a predominância de uma classe média trabalhadora, principalmente no

¹ Saliente-se que as únicas investigações no âmbito da autoria única do álbum se devem a estudiosos como Ana Margarida Ramos e Carina Rodrigues.

² Para uma visão mais completa do álbum, consultar «Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo» de Ana Margarida Ramos.

³ Com alguma controvérsia, surge em vários estudos a indicação da obra *Orbis Sensualium Pictus* de Comenius, publicada em 1658, e apontada como o primeiro livro ilustrado de destinatário infantil.

contexto urbano, também promovidas pela migração e começa a dar visibilidade às diferenças, abordando temas como os das famílias estruturalmente atípicas. Nas palavras de Teresa Colomer,

In synthesis, it can be stated that in contemporary picturebooks there is a predominance of urbane children belonging specifically to the middle classes, with access to prestigious cultural and artistic forms, with parents who travel, get divorced and form new families, who live in a society evolving toward ethnic and cultural diversity, and who have access to information about other places with quite different problems, such as wars or homeless children (Colomer, 2010: 44-45).

Consequentemente, este segmento editorial espelha a mudança de padrões socioculturais, marcados pela diversidade, incluindo uma perspetivação diferente da infância, a prever a necessidade de uma resposta para suprir a falta de equilíbrio e estabilidade afetiva da criança envolvida nos problemas psicossociais modernos.

Esta consciência da importância da infância e a preocupação em salvaguardar um espaço de proteção da criança, entendendo a família como instituição central, refletir-se-á na criação de estruturas de proteção social e no ensino, potenciadas pela assinatura da *Convenção sobre os Direitos da Criança*⁴, em 1989, mas também incrementada pela promoção da leitura, pela literatura infantil e mais concretamente pelo livro-álbum contemporâneo que aparece como espaço reservado à criança.

De notar o importante marco da obra-prima de Maurice Sendak, *Where the Wild Things Are* (1963) que, segundo a nossa tradução de Sophie Van der Linden, sobrevém como pioneira na figuração do inconsciente infantil (Linden, 2007: 17), onde a imagem do livro-álbum extrapola a via estritamente pedagógica da cópia da realidade, e passa a explorar as suas potencialidades polissémicas, simbólicas e conotativas na abordagem da fantasia e do imaginário infantil. O livro-álbum apresenta-se como

the ideal way to explore questions about feelings because of the emotive use of illustrations, the text's proximity to the poetic functions of connotation and metaphor, or the possibility of combining codes in order to articulate different levels of meaning (Colomer, 2010: 50).

Fomentada pelo progresso na área das técnicas de impressão em *offset*, da fotografia e da concomitante inovação estética, a vertente gráfica deste segmento editorial de publicações, grandemente explorada nos anos 60, difunde-se, apresentando criações modelares⁵ que deixam a sua marca nas gerações seguintes de ilustradores de autoria única de álbuns contemporâneos, onde se destacam nomes como Anthony Browne, David Wiesner, Jutta Bauer, Emily Gravett ou Oliver Jeffers, entre outros.

No que às marcas literárias diz respeito, o livro-álbum pós-moderno apresenta-se como o espaço ideal de criação artística, pela sua permeabilidade e versatilidade, para o experimentalismo característico dos movimentos contemporâneos, tanto ao nível formal, como ao nível do jogo com os mecanismos internos que contam com a participação do leitor. Romper com

⁴ Adotada pela Assembleia Geral nas Nações Unidas em 20 de novembro de 1989.

⁵ De autores como Maurice Sendak, Mercer Mayer, Tomi Ungerer, Eric Carle, entre outros.

convenções tradicionais numa procura do lúdico, afasta o livro-álbum do realismo, ao possibilitar a multiplicação de sentidos resultantes de complexas técnicas como

a hibridez genológica e a implosão de géneros, o dialogismo, a intertextualidade, a metaficcionalidade, a ruptura e a subversão, a atracção por géneros e linguagens marginais, a implicação do leitor na construção do sentido, a experimentação, o questionamento, entre outras (Ramos, 2011: 21).

Neste entrelaçar de linguagens visuais e linguísticas, criam-se espaços autónomos de vazios que desempenham um importante papel na história e que, uma vez identificados, suscitarão a curiosidade sobre o seu propósito e a formulação de expectativas e hipóteses conotativas na narração, dando lugar à participação do leitor. Fernando Zaparaín enfatiza a importância desses espaços em branco, conseguidos pelas elipses gráficas, como elementos que criam espaços no processo de leitura. O autor aplica a mesma reflexão ao *off-screen* das imagens cortadas, defendendo que a qualidade do livro-álbum atinge um nível superior se sugerir em vez de informar. Esta redução de informação dada ao leitor é aparentemente um paradoxo, tal como o autor faz questão de admitir

It was stressed that it is the absence which, paradoxically, allows that something is possible there, which realizes what is missing and what is not, of the tensions between things just as a bridge evokes the other riverbank even if we do not cross over to it (Zaparaín, 2010: 166).

Considerada uma das modalidades editoriais de maior relevo e êxito na literatura infantil, o livro-álbum constitui um tipo ou formato editorial para a infância, numa «aproximação ao artefacto, ao brinquedo e à obra de arte» (Ramos, 2011: 34) que agrada tanto a crianças como a adultos, como Perry Nodelman reconhece

For, whatever the reasons for their invention, and whatever rationalizations we can imagine for them, picture books need no justification but the fact that they are a successful and interesting way of telling stories – that they can and do give pleasure to viewers and readers, both children and adults (Nodelman, 1988: 3).

O livro-álbum contemporâneo situa-se, assim, na designada literatura *crossover* (Beckett, 2009: 58), que constitui um desafio aos leitores de variadíssimas idades, pelo seu carácter experimental, em constante renovação e pelas suas múltiplas possibilidades de dinamização da competência leitora (Ramos, 2012: 29). Para além das eruditas referências literárias e artísticas, que permitem experiências estéticas precoces às crianças que contactem com o livro-álbum, as suas inovadoras técnicas narrativas, onde a intertextualidade e a paródia desempenham um papel fundamental, estimulam a importante função que representa a mediação adulta da leitura. Efetivamente, o sucesso deste segmento contemporâneo, que não conhece limites para a criatividade dos autores, constitui um ponto de encontro de leitores de diversas gerações, desde a criança ao avô, que descobrem nele um pretexto de partilha de conhecimentos e de afetos. Nas palavras de Ana Margarida Ramos, é na multiplicidade e na complexidade da leitura que possibilita que reside a

“efervescência” criativa que caracteriza o álbum, abrindo consideravelmente o universo de destinatários e as possibilidades de leitura, situando-o numa posição de intersecção

(*crossover* ou *dual addressee*) entre a literatura infantil e a literatura adulta (Ramos, 2011: 27).

Na área de investigação nacional sobre o livro-álbum contemporâneo, onde se incluem trabalhos de José António Gomes, Sara Reis da Silva e Carina Rodrigues, destaca-se o significativo trabalho de Ana Margarida Ramos, caracterizado pelas numerosas publicações acerca do livro-álbum⁶, bem como pela orientação de teses no âmbito da literatura infantil⁷. Na sua proposta tipológica do livro-álbum, a investigadora divide este tipo de edições em álbuns narrativos, com ou sem texto, em prosa ou em verso, sendo estes os mais abundantes; álbuns poéticos, de menor expressão no mercado; e os álbuns portefólio ou catálogo, que resultam de uma lógica de adição de ideias fragmentadas, sem a presença de nexos causais sistemáticos. No entanto, e apesar da sua intenção de clarificar as diferentes modalidades de álbuns, adverte sobre as limitações deste tipo de catalogações, dada a volatilidade e hibridez deste segmento editorial em contínua evolução (Ramos, 2011: 29-32).

É na composição dos paratextos, a par da palavra e da ilustração, com as quais se funde, que reside a magia do livro-álbum, tal como o comprovam estudos especializados (Ramos, 2010; 2011) e «que ajudam a enformar este género e dos quais se destacam os seguintes: a capa dura, o formato grande (ou diferente), a publicação num papel de qualidade superior, visível na gramagem elevada, o reduzido número de páginas» (Ramos, 2010: 30), entre outros elementos, nos quais se salienta o arranjo gráfico. Trata-se de um conjunto de aspetos que, simultaneamente, apontam para o reconhecimento e crescente valorização do desempenho do *designer*, da responsabilidade deste profissional, no qual recaem

decisões muito importantes, às vezes capitais para a leitura do livro, como a capa e a contracapa, o motivo das guardas, os aspectos tipográficos, a composição, os grafismos, a paginação, entre outros (Ramos, 2011: 27).

A notória importância dada à parte física e material do livro-álbum constitui o centro de trabalhos de investigação, como o de Margaret Higonnet, no qual a investigadora faz questão de relegar para um espaço periférico de menor importância o texto, afirmando que «in picture-books the verbal narrative constitutes but a portion of the whole, and what surrounds it becomes a more conspicuous part of the book» (Higonnet, 1990: 47). Sabendo da preponderância da linguagem icónica no livro-álbum, atentemos no desempenho dos elementos paratextuais – formato, capa, contracapa, guardas, folha de rosto – como elementos incontornáveis na leitura de um livro-álbum, «excedendo a mera função decorativa e integrando, não raro, ao lado das ilustrações, o sistema de comunicação do livro» (Rodrigues, 2013: 84). Em advertência ao mediador da leitura, Frank Serafini, sublinha a importância de contemplar na leitura do livro-álbum um tempo de exploração dos elementos paratextuais, salientando que:

⁶ *Literatura para a infância e ilustração* - Leituras em diálogo, Porto: Tropelias & Companhia (2010); *Livros de palmo e meio* – Reflexões sobre literatura para a infância, Lisboa: Caminho; «Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo» (2011).

⁷ Os títulos encontram-se disponíveis em <https://www.ua.pt/dlc/person/10316508>.

Spending time exploring the paratextual features before beginning to read the narrative itself expands readers' experience of picturebooks and provides extended opportunities and resources for interpretation (Serafini, 2012: 6).

Esta análise dos elementos paratextuais, que se encontra muito bem explanada no estudo de Lawrence Sipe⁸, colabora ativamente no desenvolvimento das competências de leitura da criança, nomeadamente no exercício que José António Gomes define como de «desenvolvimento de mecanismos de previsão textual no plano da lógica narrativa, da caracterização e evolução das personagens, do tom da história e da própria apreciação estética das ilustrações, entre outros aspectos» (Rodrigues, 2013: 84). O autor chega a considerar o esquecimento da exploração destes elementos como uma falha no entendimento da obra, referindo que

a leitura global de uma obra – e em especial de uma obra como o *picture story book* – quedar-se-á, pois, sempre lacunar, caso sejam ignorados todos os elementos da periferia do texto cuja observação e entendimento constitui factor essencial da apropriação do livro pelo leitor infantil (Rodrigues, 2013: 139).

O formato de um livro-álbum – vertical, horizontal ou quadrado – de opção refletida pelo autor responsável pela parte gráfica, diz muito sobre o que virá a ser o seu miolo, o tom da história e os destinatários, por conseguinte, a sua exploração resulta em experiências criativas com inferências interessantes que ativam no leitor a técnica e o hábito de antecipar, mesmo em futuras leituras, o que virá a ser a história. A diversidade de formatos na criação de Catarina Sobral constituirá um interessante ponto de análise dos seus livros-álbum.

Como elemento paratextual de suma importância, a capa, nos seus elementos esperados, como o título, o nome do autor e da editora, num *lettering* personalizado ou não, constitui o elemento revelador do tom da edição, apresentando a primeira ilustração do livro-álbum, que poderá ser lida em articulação com a contracapa, com as múltiplas possibilidades de leitura daí resultantes. Dado o poder apelativo dos elementos paratextuais, a ordem pela qual se lê o livro-álbum não se encontra presa a nenhuma norma, podendo fazer-se ao sabor da curiosidade da criança. Segundo Margaret Higonnet

The children's book puts the hierarchy and order of encounter with these peritextual elements into question, for a child familiar with books as objects of play will often look at the last page, or check out the illustrations going from back to front, before entering into the narrative (Higonnet, 1990: 47).

A ilustração das guardas de um livro-álbum, que constituirá um dos focos de análise nas obras da criadora em exegese, pela sua diversidade, resulta de opções gráficas que, geralmente, estabelecem a ponte entre a capa e o miolo. Padronizadas ou reveladoras de uma ilustração em particular, as guardas podem repetir-se no final ou, num jogo de paralelismo ou de contrastes, constituir um par heterogéneo, permitindo distinguir as iniciais das finais (e proceder à sua leitura articulada). Estes paratextos podem enfatizar um determinado momento da história, uma personagem ou um espaço e, uma vez explicado o seu valor na dinâmica do livro-álbum pelo mediador, revelam-se rapidamente um ponto de interesse jamais ignorado pela criança leitora no

⁸ *Picturebooks as Aesthetic Objects* (Sipe, 2001).

contacto com novos livros, que, consciente do seu papel, rapidamente fará inferências e comparações. Este fenómeno é explicado por Lawrence Sipe e McGuire, segundo os quais,

Once children know the conventions of picturebook design, including the various uses and purposes of endpapers, they can begin to appreciate how some books subvert these conventions (Sipe & McGuire, 2006: 22).

Apesar de poder parecer o elemento paratextual que menos impacto provoca no leitor, a folha de rosto, cuja exploração encontra o terreno ideal no livro-álbum infantil, inclui, normalmente, elementos editoriais, dedicatórias, avisos e pode desempenhar um papel dinamizador de inferências, ao corroborar, na ilustração, algum elemento presente na capa ou do miolo, com o qual poderá estabelecer uma relação dialógica. Este fenómeno assume relevo nos álbuns de Catarina Sobral e requer uma reflexão atenta, como iremos ver.

Salienta-se o papel preponderante da configuração da página ou, usando a expressão francesa, da *mise en page*, sobretudo no que toca à página dupla, como potenciadora de todos os ingredientes do livro-álbum, da sua leitura e da fruição das opções gráficas⁹ e materiais do livro-álbum, que estão na base da definição do livro-álbum contemporâneo segundo Sophie Van der Linden

une forme d'expression présentant une interaction de textes (qui peuvent être sous-jacents) et d'images (spatialement prépondérantes) au sein d'un support, caractérisée par une organisation libre de la double page, une diversité des réalisations matérielles et un enchaînement fluide et cohérent de page en page (Linden, 2007: 87).

A escolha do papel, sempre de elevada qualidade, é um aspeto determinante num livro-álbum. O papel pode apresentar-se com ou sem brilho¹⁰, o que influencia a leitura que se pretende atingir, nomeadamente

Glossy paper gives colors a glistening clarity, but it is distancing, partially because the light shines equally through all the colors and creates an overall sheen that attracts attention to the surface of a picture and therefore makes it more difficult for us to focus on specific objects depicted (Nodelman, 1988: 47).

Não obstante a extinção da censura¹¹ e a subsequente comunicação com o exterior, fruto do desaparecimento das fronteiras no mercado global, o livro-álbum português não denotou um crescendo de criação: «Em Portugal, esta é uma área ainda muito pouco explorada e, por isso, o número dos seus autores não é muito significativo» (Rodrigues, 2009: 2). Nos livros-álbum de autoria única, podemos mesmo afirmar que, apesar de promovidos pelo importante papel de difusão que cabe às editoras especializadas em literatura infantil, como a premiada galega Kalandraka¹², e as portuguesas Planeta Tangerina, Pato Lógico, Bruaá, Livros Horizonte e a

⁹ Nomeadamente na perspetiva que as ilustrações pretendem favorecer como as técnicas de *plongée* e *contreplongée*, explorada, por exemplo, por Marta Torrão no seu álbum *Come a sopa, Marta!* (Silva, 2011: 291).

¹⁰ As obras de Catarina Sobral são destituídas de brilho, o que vai ao encontro da tradição do *picturebook* em papel *mate* da editora Orfeu Mini. No entanto, a título de exemplo, vejamos o jogo que se cria na capa do álbum *A última paragem*, de Matt De La Peña, ilustrado por Christian Robinson, em que, num tácito convite ao toque, o título e as personagens sobressaem brilhantes num fundo *mate*.

¹¹ No livro *Censura Nunca Mais*, de Ana Cabreira, no capítulo «Opinião pública sobre censura», Maria Cristina Castilho Costa defende que «Estamos, hoje, diante de processos de censura plurais, difusos, indiretos e internacionais, mais adequados a um capitalismo neoliberal, informacional e globalizado.» (Costa, 2013: 80-81).

¹² *Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial Cultural* (2012); *Prémio Xoan Manuel Pintos* (2013).

Editora Orfeu, por exemplo, as criações que chegam até nós resultam quase exclusivamente das traduções dos álbuns estrangeiros. Efetivamente, no contexto português, as criações únicas de álbuns não contam com uma tradição que se destaque, em comparação com os inúmeros títulos traduzidos de autores estrangeiros, de bases sólidas na produção europeia (francesa, espanhola, inglesa) e nos Estados Unidos disponíveis no mercado editorial¹³

em Portugal, incluso la traducción y la edición de álbumes narrativos extranjeros, cuya calidad los convirtió en referencias obligatorias, se revela insuficiente, no permitiendo, por parte del público e incluso de los investigadores, un seguimiento de la edición en este terreno (Ramos, 2009: 108).

Neste segmento da autoria única de álbuns portugueses, destaca-se um número muito restrito de autores, como Leonor Praça (*Tucha e Bicó*, 1969), Maria Keil (*O pau-de-fileira*, 1977; *Os presentes*, 1979; *As três maçãs*, 1988), cujos trabalhos, de inegável qualidade, a posicionam como «a ilustradora mais relevante do panorama português» (Ramos, 2010: 22), e, sobretudo, Manuela Bacelar, responsável pela consolidação, já na década de 90, do livro-álbum em Portugal. Esta criadora é, pois, a «primeira grande referência da ilustração para a infância em Portugal do período pós 25 de abril de 1974» (Maia, 2004:1), ao caracterizar-se pela «complexidade e heterogeneidade de uma obra pioneira e claramente inovadora neste universo literário» (Rodrigues, 2013: 351), em criações contínuas e marcantes, pelo número e pela qualidade, como em: *O Meu Avô* (1990); *O Dinossauro* (1990); as séries «Tobias» e «Bublina»; *Leão* (1990); *Sebastião* (2005); *Bernardino* (2005) e *O Livro do Pedro* (2008). Regista-se, no entanto, um inexplicável silêncio da crítica em torno do trabalho de Manuela Bacelar, com exceção feita para os trabalhos de investigação que se conhecem acerca da autora, levados a cabo por Gil Maia¹⁴; Ana Margarida Ramos, José António Gomes e Sara Reis da Silva¹⁵ e por Carina Rodrigues¹⁶. Estes investigadores sublinham a qualidade estética, artística e literária da artista e situam-na num patamar de excelência nas suas análises minuciosas à riqueza e complexidade da ilustração, enriquecida pelas suas referências artísticas e articulada em permanentes diálogos com a palavra, numa exímia complexidade de temas surpreendentemente subversivos e inovadores, como o da homossexualidade, entre outros. Manuela Bacelar, apesar de tudo, não deixou de ser reconhecida ao nível nacional e internacional, com a atribuição de importantes prémios, elencados por Carina Rodrigues

Com os seus primeiros álbuns, MB vê crescer o seu prestígio e a sua obra alcança um reconhecimento internacional, vendo vários dos seus trabalhos editados em França, Espanha, Dinamarca, Japão, Rússia, Marrocos e Líbano. Pelo título *O meu avô*, é nomeada, em **1992**, para o Prémio *Octogones*, outorgado pelo *Centre International d'Études en Littérature de Jeunesse* (França), e, em **1993**, faz parte da Lista de Honra do Prémio *Paolo Vergero* da Universidade de Pádua, em Itália. No ano seguinte – **1994** –,

¹³ Do levantamento efetuado, são cerca de quarenta os títulos estrangeiros de autoria única na Kalandracka; na livraria Horizonte, são igualmente cerca de quarenta os títulos estrangeiros produzidos a uma só mão e, na Editora Orfeu, contam-se outros quarenta os títulos de álbuns estrangeiros de autoria única.

¹⁴ O artigo «Manuela Bacelar: um sol para as histórias escritas», publicado em 2004 na Gulbenkian.

¹⁵ O estudo: «Ilustração e poesia: para uma definição/caracterização do álbum poético para a infância» (2010); O capítulo «Bernardino, de Manuela Bacelar: unidade, equilíbrio e inovação na construção verbo-icónica.», publicado em 2011;

¹⁶ O artigo «O álbum narrativo para a infância: Os segredos de um encontro de linguagens.», publicado em 2009; a tese de doutoramento «*Palavras e imagens de mãos dadas A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*» (2013) e o artigo «O peritexto no álbum de Manuela Bacelar», de 2015.

obtém, finalmente, o Prémio *Octogones* para um dos melhores livros estrangeiros publicados em França (Rodrigues, 2013: 120).

Os volumes contemporâneos portugueses de autoria única, não obstante a sua inegável e significativa qualidade, comprovada pelos prémios granjeados nacional e internacionalmente, bem como pela integração desses mesmos álbuns no Plano Nacional de Leitura, na maioria dos casos, continuam a tendência de serem produções dispersas e pontuais. Autores como os que a seguir focaremos contam com vários títulos na área da produção de outras tipologias genológicas ou no âmbito de criações partilhadas, mas não constituem focos de produção de álbuns de autoria única que justifiquem uma atenção particular, tal como veremos, pelo reduzido número de produções, na sua maioria com títulos únicos. São exemplo disso as criações de Marta Torrão (*Come a sopa, Marta!*, 2004), Inês Oliveira (*Os amigos de Lia*, 2006), Margarida Botelho (*A colecção*, 2007) e Afonso Cruz (*A contradição humana*, 2010).¹⁷

Na área da autoria única de álbuns contemporâneos portugueses, merecem referência, ainda, alguns *wordless picturebook*, ou talvez a melhor expressão seja mesmo, «nearly *wordless*» ou «almost *wordless*» (Arizpe, 2013: 2), uma vez que estes álbuns não estão totalmente destituídos de palavras, como refere Frank Serafini (Serafini, 2015: 24). Na sua abordagem, o investigador questiona o conceito de álbum sem palavras e sugere que «Wordless picture books may be better defined by what they do contain» (*idem, ibidem*). Assim, nesta categoria de álbuns que contemplam, apenas, palavras nos paratextos – títulos, indicação do autor e demais informações editoriais – e que resultam da assinatura única do predominante trabalho de ilustração e de *design*, contam-se os volumes de: Madalena Matoso (*Todos fazemos tudo*, 2011; *Livro Clap*, 2014); Bernardo Carvalho (*Um dia na Praia*, 2008¹⁸; *Trocoscópio*¹⁹, 2010; *Praia-mar*, 2011²⁰), seleção onde se encaixa, igualmente, o livro-álbum de Catarina Sobral (*Vazio*, 2014), a autora na génese deste estudo.

No entanto, esta tendência lusa de trabalhos pontuais parece começar a ser contrariada, na medida em que toda a atenção converge, atualmente, para um nome, o de Catarina Sobral, que se apresenta como exceção no contexto português. Para além das obras que ilustrou de outros autores, a criadora conta já com sete livros de autoria única modelares: cinco dos quais são álbuns – *Greve* (2011); *Achimpá* (2012); *O meu avô* (2014); *Tão Tão Grande* (2016) e o já referido álbum sem palavras *Vazio* (2014) – e dois são livros ilustrados: *O Chapeleiro e o Vento* (2014) e *A Sereia e os Gigantes* (2015).

¹⁷ Destaque-se o caso curioso de José Saraiva, autor da coleção *Pimpim* que conta com sete volumes e do livro-álbum *Nesta história eu não entro* (2011), cujas ilustrações, da sua autoria, aparecem assinadas por Tiago Salgueiro, pseudónimo do autor.

¹⁸ Este álbum foi Finalista *2nd CJ Picture Book Festival*, Coreia.

¹⁹ Aconselhado pelo Plano Nacional de Leitura, este álbum é alvo de atenção numa investigação levada a cabo por Ana Margarida Ramos e Rui Ramos, intitulada «Ecoliteracia: quando a relação com o ambiente toma conta dos livros», onde destacam *Trocoscópio* (Carvalho, 2010) como «um álbum sem palavras que explora o jogo com as formas para sugerir que está na decisão humana a efetiva mudança de atitudes em relação à Natureza e à sua proteção» (Ramos & Ramos, 2013).

²⁰ De referir que esta obra integra o Plano Nacional de Leitura e foi Finalista no *4th CJ Picture Book Festival*, Coreia; granjeou o título de Melhor Ilustração Original e os Prémios de edição LER/Booktailors e foi selecionada para «Best Portuguese Book Designs 2010-2013».

Apesar da sua ainda curta carreira, os trabalhos da autora contam com traduções em cerca de dez línguas e foram já editados em diversos países como França (Helium), Itália (La Nuova Frontiera), Suécia (Urax), Hungria (Vivandra Könyvek), Alemanha (Knesebeck), Inglaterra (Epigram Books) Espanha (SM Ediciones), Brasil (WMF Martins Fontes e Editora), Argentina (Limonero), entre outros.

3 | Catarina Sobral e a criação de livros-álbum

3.1. A criadora e o seu percurso artístico

«The artists' responsibility lies first and foremost with the work itself, trusting that it will invite the attention of others by the force of its conviction.»
(Tan, 2002)

Considerada «uma das ilustradoras portuguesas com maior divulgação internacional»²¹, Catarina Sobral nasceu em 1985, em Coimbra, estudou Desenho Gráfico e licenciou-se em *Design*, em 2007, pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, tendo frequentado, em 2006, a Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona pelo Projeto Erasmus. Possui um Mestrado em Ilustração pelo Instituto Superior de Educação e Ciências de Lisboa, realizado em parceria com a Universidade de Évora, que concluiu em 2012.

O livro-álbum surge no percurso de Catarina Sobral resultante do contacto com obras de referência, onde se destaca *Na noite escura*, de Bruno Munari (Munari, 2011), entre outros autores e ilustradores (Sobral, 2016)²². Este segmento editorial permite a simbiose de toda a formação da autora na área da ilustração e do *design* gráfico a uma escala alargada que a própria sintetiza, dizendo «Hoje desenho livros (capas e letras incluídas)» (Sobral, 2015)²³. Numa expansão sem pausas e de forma consistente, a autora distingue-se no livro-álbum de autoria única, por ser inconfundível no traço, na conceção e na cor, a par da singularidade linguística e dos temas explorados. Neste domínio, relembramos que a sua criação é já significativa, com a produção de cinco álbuns de autoria única - *Greve* (2011); *Achimpa* (2012); *O meu avô* (2014); *Vazio* (2014); e *Tão Tão Grande* (2016)²⁴.

Neste percurso criativo entre a imagem e a palavra, a visibilidade do seu trabalho espelha-se, também, nas inúmeras exposições individuais e *workshops*, bem como no labor colaborativo com ilustrações para álbuns de outros autores, discos, revistas, bem como pela sua presença em feiras e festivais nacionais e internacionais dedicados à ilustração, que a colocam num patamar considerável quer nacional quer internacionalmente.

Dos diversos prémios que pontuam o reconhecimento do seu valor, destacam-se a Menção Especial com *Greve*, no Prémio Nacional de Ilustração, em 2012; o prémio de «Melhor Livro de Literatura Infanto-Juvenil» da Sociedade Portuguesa de Autores com *Achimpa*, em 2013,

²¹ Passagem retirada do texto de divulgação da conferência sobre o percurso artístico da autora na página do ESAD, disponível em <http://www.esad.pt/pt/news/catarina-sobral>.

²² Na entrevista à Cuatrogatos, Catarina Sobral reconhece as suas raízes em autores como Enzo Mari, Saul Bass, William Wondriska, Bruno Munari, Sara Fanelli, Alexis Room e nos portugueses Bernardo Carvalho, Marta Torrão, Gémeo Luís, André da Loba, Alice Geirinhas, Alain Corbel, entre outros (disponível em <https://blog.cuatrogatos.org/blog/?p=4490>).

²³ Explicação do percurso criativo pela própria autora numa entrevista BLAART (disponível em: <https://blogblaart.wordpress.com/2015/08/28/as-historias-da-catarina/>).

²⁴ Refira-se que, embora de autoria única de Catarina Sobral, não mencionamos nesta passagem *O Chapeleiro e o Vento* (2014) e *A Sereia e os Gigantes* (2015), por se enquadrarem na classificação de livros ilustrados e não de livros-álbum, na medida em que a narrativa a cargo da palavra é autónoma.

obra que a colocou também nos vinte primeiros lugares do Prémio Fundación Cuatrogatos, em 2016; o Prémio Internacional de Ilustração na Feira do Livro Infantil de Bolonha, com *O Meu Avô*, em 2014; a seleção para a *Bologna Children's Book Fair* de 2015; a seleção para os catálogos *White Ravens*²⁵ de 2013 e 2014; a referência de Catarina Sobral na *Shortlist – World Illustration Awards 2015*, da *Association Of Illustrators*; a menção especial pela obra *Tão Tão Grande* na 21.ª edição do Prémio Nacional de Ilustração²⁶; o posicionamento nos cinquenta selecionados na edição da *Ilustrarte* de 2016 e o prémio «Green Island», no *Nami Concours*, com o livro *A Sereia e os Gigantes*, em 2017.

As obras de autoria única de Catarina Sobral incluem o seu primeiro livro-álbum, *Greve* (2011), realizado ainda durante o seu percurso académico, uma explosão de colagens, de referências literárias e artísticas que associa a forma de protesto à ludicidade com a polissemia da palavra «ponto». Este volume foi selecionado para a Feira do Livro Infantil de Bolonha, no intercâmbio Portugal-Bolonha, intitulado *Como as Cerejas*, e também inserido na *Bologna Children's Book Fair*, uma seleção dos «100 livros para o futuro»²⁷. *Achimpá* (2012) constitui uma segunda viagem pelo mundo da linguagem, e pelas livrarias, numa perspetiva muito característica da autora, que é a da forma enquanto pretexto lúdico, onde revela o domínio de técnicas diferentes do seu primeiro trabalho. Mas seria 2014 o ano da sua consagração plena quando a *O meu avô*, uma reflexão sobre os afetos e a passagem do tempo, construída num predomínio de técnicas computadorizadas, foi atribuído o Prémio Internacional de Ilustração da Feira do Livro de Bolonha. Em 2014, a criadora lança *Vazio*, que integra a coleção «Imagens que contam»²⁸ da editora Pato Lógico, uma reflexão acerca da comunicação e do poder das emoções na interação social, que aborda a subjetividade da consciência coletiva proxémica²⁹. Com este livro-álbum, a criadora reafirma a potencialidade da imagem, que pode ser falante e contar uma história sem recurso ao código linguístico, neste caso sob a hipérbole da ausência de cor³⁰. Na sua transparência ou ausência de cor, a personagem principal distingue-se, destoando das restantes, que surgem ilustradas e coloridas. No entanto, com a descoberta do amor, o nada é preenchido

²⁵ Todos os anos os especialistas em línguas (*Lektoren*) da *International Youth Library* (IYL), em Munique, Alemanha, selecionam os livros recém-publicados em todo o mundo que consideram especialmente notáveis. Esta lista de livros é compilada para o catálogo anual *White Ravens* introduzido anualmente no *Bologna (Itália) Children's Book Fair* (Tradução do site <http://www.childrenslibrary.org/servlet/WhiteRavens>).

²⁶ O júri do concurso destaca que a autora «(...) se mantém fiel a um estilo autoral que já a identifica e que procura firmar nos projectos que realiza. Através de uma paleta cromática primária muito intensa e reduzida (vermelho, azul, amarelo e preto), cria um ambiente dramático para uma situação igualmente dramática e calamitosa de metamorfose de um menino que acordou um dia transformado num gigantesco hipopótamo. O objeto livro cria espaços onde a imagem e o texto coexistem sem fronteiras, formando um todo performativo» (disponível em <http://bandasdesenhadas.com/2017/06/28/premio-nacional-ilustracao-21-edicao/>).

²⁷ Informação disponível em: <http://www.portugalbolonha2012.com/100-livros-para-o-futuro100-books-for-the-future-E-uma-lista-de-cem>.

²⁸ Desta coleção fazem parte: *Máquina*, de Jaime Ferraz; *Sombras* (1.ª e 2.ª ed.), de Marta Monteiro; *Balbúrdia*, de Teresa Cortez; *Dança*, de João Fazenda; *Bestial*, de André da Loba e *Capital* de Afonso Cruz.

²⁹ A invisibilidade do ser, já explorada em renovadas versões cinematográficas, desde o clássico *The invisibel man* (1933), engloba, no entanto, uma supremacia dos aspetos positivos desta condição do não-ver, também notória no manto da invisibilidade de Harry Potter e na obra de Gianni Rodari, *Toninho, o Invisível*. Parece-nos que poderá, também, existir uma relação de intertextualidade com o tema *Another Chance*, de Roger Sanchez (2001), cujo *videoclip* retrata a gradação na diminuição do coração, causada pela indiferença dos transeuntes.

³⁰ Parece haver uma relação entre a obra *Vazio* e a capa do livro de fotografia de *Looking for Lenin* (2017), de Niels Ackermann e Sébastien Gobert, que também opta pela imagem apagada, branca e vazia do chefe de governo da república russa.

por um coração visível, num renascer dentro do tom que é o vermelho «universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 686). Em 2014, a autora escreve e ilustra *O Chapeleiro e o Vento*, um livro ilustrado visualmente próximo de *Achimpa* pela técnica usada, em que o tema dos chapéus, para todos os tipos, menos «um para o Vento levar» (Sobral, 2014) configura uma narrativa de incontornável ligação com o clássico cinematográfico *Gone with the wind* (1943). A autora acentua a relação afetiva com o chapéu, acessório que deixou de se usar, ou deixou de ter a importância que teve outrora, e também recorda a frase imortal «Chapéus há muitos!» da película da *Canção de Lisboa* (Telmo, 1933). Num aparente apelo à preservação das chapelarias, que tendem a desaparecer, fruto das exigências do mercado e da «cegueira» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 680) do vento dos tempos modernos, a história relembra a singularidade que este acessório, com todo o simbolismo de proximidade com a cabeça, com as ideias e «o pensamento» (*idem, ibidem*: 190), acrescenta às pessoas num reforço do seu carácter

O princípio metafísico é este: — o chapéu é a integração do homem, um prolongamento da cabeça, um complemento decretado a eterno; ninguém o pode trocar sem mutilação (Furini, 2015).³¹

Resultante do prémio atribuído em 2014³², Catarina Sobral lança em 2015, sob a chancela das Produções SM, com as quais formaria uma aliança, *La Sirena y los Gigantes Enamorados*, uma adaptação em livro ilustrado da lenda da Praia da Rocha, sobre a origem das formações rochosas, numa homenagem ao areal algarvio e a Portugal. Este trabalho de Catarina Sobral, primeiro publicado em espanhol³³, viria, ainda no mesmo ano, numa iniciativa da autora com a Orfeu Negro, a ser alvo de uma adaptação gráfica nas escolhas cromáticas, no formato da obra, na capa, na paginação e na composição verbal, na tradução para português.

Tão Tão Grande, que veio a lume em 2016, trata o tema das transformações físicas associadas ao crescimento (Sobral, 2016)³⁴ e das emoções provenientes do autoconceito, espelhados no diálogo interior que se gera, numa tensão fruto da antecipação dos comportamentos do outro, que podem, como neste caso, encontrar-se no seio da própria família. Com uma forte intertextualidade com *A Metamorfose*, de Kafka, e *Rhinocéros*, de Ionesco, este livro-álbum que cavalga para um desfecho trágico no confronto entre a realidade animal e a humana, surpreende pelo final, aparentemente feliz para o protagonista, caracterizando-se pelo humor dos recursos verbais e linguísticos.

Já se conhecem algumas das ilustrações que irão compor o próximo livro-álbum de Catarina Sobral, *Supõe*, através das publicações que a autora faz regularmente na sua página de

³¹ *Histórias sem data*, Contos de Machado de Assis Vol. IV, citado no artigo «O Chapéu na Literatura», de Isabel Furini, (disponível em <http://revistacazemek.blogspot.pt/2015/11/isabel-furini-o-chapeu-na-literatura.html>).

³² O processo encontra-se explicado pela autora no programa *A páginas tantas* (disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UI56fq_2V4M).

³³ A autora descreve detalhadamente a obra num filme inserido na entrevista para *Un periodista en el bolsillo* (disponível em: <http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/catarina-sobral-y-la-sirena-y-los-gigantes-enamorados-mar-y-montana-se-representan-como-dos-hombres-hechos-de-olas-barcos-o-plantas-arboles-y-rocas-respectivamente-es-uno-de-mis-libros-mas/>).

³⁴ Tal como a própria autora refere na entrevista da Revista Estante (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bJVUaooa4-c>).

Facebook. No âmbito das suas produções de autoria única, destacam-se, para além dos livros, os glacés de ilustrações divulgadas através da sua página eletrónica (www.catarinasobral.com).

Importa salientar o relevante papel das exposições de ilustrações individuais, como *Cachimbos e Cartas de amor*³⁵, criada em 2015, que percorreu o país, dando a conhecer ilustrações das suas obras, bem como as relações propositadas de intertextualidade com Fernando Pessoa, Edouard Manet, James Joyce, Jacques Tati e Charlie Chaplin, expressas nas missivas. No cartaz deste evento reconhece-se o avô (protagonista do terceiro livro-álbum da autora) na bicicleta e o Senhor Vazio (personagem principal de *Vazio*), cujo coração começa a iluminar-se. Em 2015, apresentou a exposição «Tentar outra vez. Falhar melhor» e em 2016, «A parede dos desenhos», em Coimbra, que teve como objetivo revelar a forma como a autora trabalha a imagem e o texto, tendo contado com as ilustrações das diversas obras da criadora, bem como «esboços, desenhos excluídos, desenhos por colorir e alfabetos manuscritos»³⁶. Foi também em 2016 que a criadora participou no Festival do Livro Infantil de Bogotá, na Colômbia, com uma exposição dos seus trabalhos, intitulada «Sirenas y Palabras Antiguas», onde se incluiu um *workshop* intitulado «*Libros sin Palabras*», assim como na «Mostra degli illustratori Iberoamericani» em Bolonha. Em 2017, expõe na livraria Baobá os seus trabalhos de autoria única – *Greve, Achimpa, O meu avô, A Sereia e os Gigantes, Tão Tão Grande e Vazio* – desde os esboços à concretização dos álbuns como trabalhos finais, na exposição intitulada «*Três Foguetões & 1 Caixa de Lápis*». Neste ano, a criadora participou, também, na Feira do Livro de Madrid, com um ateliê dedicado aos mais novos, a partir do livro *Tão Tão Grande*, no pavilhão *Contar com Portugal*.

Os *workshops* de ilustração revelam o gosto da autora por mostrar o seu trabalho e partilhar, pelo ensino, as técnicas que tornam a sua criação singular. Destaque-se, entre outros, em 2015, «problema-solução-catar-se», na Casa Nic e Inês, que teve por base *Vazio*; incluído na exposição «*Cachimbos e Cartas de Amor*» promoveu junto de miúdos e graúdos um *workshop* de redação de uma carta de amor ilustrada, no Museu Municipal Prof. Álvaro Viana de Lemos, na Lousã; em 2016, dinamizou o «Workshop de ilustração infantil», promovido pela Ar.co, centro de arte e comunicação, cujo cartaz promocional foi de autoria de Catarina Sobral; no mesmo ano, também realizou um «Workshop de ilustração» na Biblioteca Municipal Tomás Ribeiro, Tondela, e um Workshop Familiar - «*Cachimbos & Cartas De Amor*», nas Caldas da Rainha. Ainda em 2016, preparou «d.r.a-w», um *workshop* para «desenhar e refletir sobre arte», na *Carpe Diem, arte e pesquisa* e, no espaço da produtora *We came from Space*, «Redundância, colaboração, contraponto». Dinamizou o «Tão Tão Taxonómico», um *workshop* baseado na sua obra *Tão Tão Grande*, na Livraria da Universidade Católica Portuguesa em 2017, no Ateliê Túllio Victorino, na

³⁵ Numa humorada mescla das várias obras da autora, pode ler-se, na exposição, o texto: «Enquanto o Senhor Vazio passa o dia em busca de algo que o preencha, O Meu Avô escreve ridículas cartas de amor durante horas a fio. Mas um dia, os pontos decretam Greve. E é um deus-nos-acuda. Até que alguém se lembra de uma palavra muito antiga e já esquecida. ACHIMPA!» (disponível em: <http://www.ccc.com.pt/exposicoes/anteriores/961-cachimbos-cartas-de-amor-de-catarina-sobral>).

³⁶ A passagem foi citada na reportagem publicada (disponível em: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2016-09-10-A-Parede-dos-Desenhos-e-de-Catarina-Sobral-e-dos-seus-leitores-tambem>).

Sertã, no âmbito das atividades de verão em colaboração com o Circo Natureza e, ainda, para o ano de 2017, está agendado um «Workshop de ilustração infantil», organizado pela Ar.co, em Xabregas.

Quanto às ilustrações de obras escritas por outros autores, conta-se a sua participação na ilustração de *Citybox: Lisboa?*, das edições «Bas Bleu», uma versão literária dos tradicionais guias turísticos, ainda que a função de informar não seja a principal, já que se trata de um «guia para se desorientar na cidade»³⁷. Este trabalho envolveu, também, os ilustradores André da Loba, Sherley Freudenreich, Mariana Zanetti e Andrea Meneghetti. Catarina Sobral ilustrou *Limeriques Estapafúrdios*³⁸, apenas editado no Brasil, em 2014, ampliando nas imagens o jogo entre a realidade e a fantasia dos poemas de Tatiana Belinki, muito inspiradas nas ilustrações de Edward Lear. Em 2015, Catarina Sobral ilustrou *Le riz*³⁹, de Jérôme Berger, da coleção *Le goût des zôtres*, que ainda não foi editado em Portugal. O minimalismo cromático, o *design* retro do fogão e a ilustração da moldura vermelha, muito semelhante à que se encontra em *O meu avô*, conduzem o leitor ao universo ilustrativo de Catarina Sobral. Nesse ano, também ilustrou *A casa que voou*, um texto de Davide Cali, em que o tema do vazio, da ausência de cor no espaço da casa que não existe, rodeado das cores vibrantes periféricas, lembram a personagem central de *Vazio*.

Na área da música, Catarina Sobral ilustrou, em 2014, a capa do projeto *Uma coisa em forma de Assim*, que revela a constituição deste grupo musical: saxofone, trombone, acordeão, piano/teclas, baixo e bateria/ percussão. O trabalho de Catarina Sobral, de inconfundível composição, denuncia-se na contenção cromática, no corte da imagem, dos braços e no humor da justaposição dos instrumentos que aponta para uma vivência alegre, típica das músicas para danças tradicionais europeias. A interseção com a componente verbal faz-se na comparação indefinida, absurda e lúdica da agramaticalidade da construção de «Uma coisa em forma de assim», que a criadora metaforiza numa cobra cujos padrões diferenciados simulam o movimento cadenciado dos seus anéis. Ainda em 2014, a criadora uniu-se a Luísa Sobral na produção do seu disco *Lu-Pu-I-Pi-Sa-Pa*, uma ternurenta viagem pelo universo e às memórias da infância, que ora podem ser muito felizes, ora representam focos de dor e de tensão emocional. Numa abordagem lúdica iniciada pela linguagem dos «pês», o projeto revela uma harmonia de perspetivas das criadoras relativamente à infância⁴⁰. Em 2016, participou no projeto «Está Dito!» dos Marafona, com a produção das ilustrações do álbum⁴¹.

³⁷ Traduzido da página <http://www.basbleuillustration.com/portfolio-2/citybox/>, onde se descreve o projeto, os seus intervenientes e objetivos.

³⁸ Limerique é uma forma poética oriunda do inglês que aponta como precursor Edward Lear no seu *Nonse Boock*, que conta com textos e ilustrações repletos de humor e *nonsense*.

³⁹ O livro ilustrado «Le riz», destinado a crianças entre os 7 e os 12 anos, propõe um verdadeiro percurso instrutivo e lúdico acerca do arroz! Esta viagem leva-as numa visita por quatro continentes com vista a uma aprendizagem sobre a história, o fabrico e o consumo do arroz, de acordo com as várias culturas. As anedotas, bem como as receitas daqui e de outros lugares pontuam esta aventura culinária e pedagógica. O tom e as ilustrações, tão contrastantes como cómicas, facilitam a descoberta e o prazer de aprender e de cozinhar. O formato original oferece um percurso lúdico às crianças: dobra-se, desdobra-se e roda ao ritmo da leitura. *Le riz* é o segundo título da coleção «Le Goût des Zôtres» que convida as crianças para uma volta ao mundo em torno dos ingredientes que compõem a sua alimentação (tradução do texto disponível em <https://www.amazon.fr/riz-J%C3%A9r%C3%B4me-Berger/dp/2919410164>).

⁴⁰ A reportagem «A infância não é só feliz, também pode ser triste», publicada a 7 de dezembro de 2014, de Gonçalo Frota sobre a produção do disco de Luísa Sobral retrata as motivações que estiveram na génese das mensagens verbais e icónicas, nesta parceria com Catarina Sobral. Com transcrições de passagens na primeira pessoa, este texto encontra-se

As exposições coletivas são, também, um ponto forte na divulgação do trabalho da autora que já conta com diversas participações, com destaque para: a FILustra 2015, a mostra coletiva «Arte da Ilustração em Macau e Portugal» na Fundação Rui Fonseca e o evento coletivo intitulado «3 meses e 2 dias», com ilustrações de *Greve* e *Achimpa*, criada por Galeria Dama Aflita, que também contou com ilustrações de Joana Estrela. A exposição coletiva «Cosmos, Uma odisseia ilustrada», da mesma criação, também incluiu trabalhos de Catarina Sobral. A exposição «Pelos olhos dentro: 40 imagens para abril» também contou com a sua participação, num leque variado de autores. Numa exibição singular, que incluiu três ilustradores vindos de países da América Latina e Espanha, e três portugueses, Catarina Sobral participou na exposição «Três ao Cubo», organizada por André Letria e produzida pela Pato Lógico e BLX - Bibliotecas Municipais de Lisboa. Participou em *Playground for words* numa celebração da língua e da cultura portuguesas em Londres; no Festival CCP, dedicado à ilustração contemporânea, organizado pelo *designer* Jorge Silva, contou com participação de uma panóplia de criadores do Clube de Criativos de Portugal, entre os quais se encontrava Catarina Sobral. A Feira do Livro de Madrid contou com a participação da criadora, juntamente com Pedro Mexia e José Viale Moutinho, na área da literatura, como porta-estandarte de Portugal, país convidado do certame de 2017. *Achimpa* e *O meu avô* estiveram na 5.^a edição de uma iniciativa dos Institutos Nacionais de Cultura da União Europeia (EUNIC), em Lisboa, num circuito de leitura em voz alta por atores portugueses.

A sua participação em revistas também revela a universalidade do seu trabalho, contando já com presença na *Georges Magazine*, nos números «Chaise» e «Montre». Participou numa mostra coletiva da ilustração contemporânea, «Une Saison Graphique», levada a cabo no âmbito do programa «Le réseau Lire», das bibliotecas do Havre. Catarina Sobral colaborou com André da Loba, João Fazenda e André Letria nas ilustrações da *Up-Kids*, do grupo *silvadesigners*, a revista de bordo da TAP destinada aos mais novos, feita de propostas para desenhar, pintar, assim como ler histórias de João Paulo Cotrim. A capa da edição de 2014 desta revista apresenta uma ilustração que denuncia vários elementos e traços do universo da autora: trabalhada numa base reduzida de cores sem matizados, a composição, repleta de humor, com a imagem cortada dos animais «bestiais», inclui as bossas do camelo, o pescoço oblongo e as manchas da girafa, e o focinho, num típico perfil misto, isto é, com os olhos em paralelo, oscilando entre o do cão e o do rato. Quanto ao animal isolado, também se destaca a sua singularidade por ter duas patas suplementares, simulando as pernas de três pessoas sob disfarce a aproximarem-se discretamente do grupo.

A autora participou ainda na terceira edição (2015) do projeto *Voa*, a revista do Clube Pelicas criada pela Pato Lógico que teve como tema «Oceanos». A ilustração da capa, plena de comicidade, numa habitual variação cromática reduzida, com ligação ao livro *A Sereia e os Gigantes*, assim como o *lettering*, também característico da autora, a lembrar o do livro-álbum *O meu avô*, não passarão despercebidos ao leitor atento. Catarina Sobral integra o leque de autores

que produzem trabalhos sob a chancela da revista *Granta*, tendo ilustrado o número cinco, «Falhar Melhor», de maio 2015, dedicado a Samuel Beckett. Catarina Sobral também participa na revista *The Read Quarterly*, uma publicação para adultos sobre a literatura infantil; na ilustração de artigos do Diário de Notícias e fez a ilustração do novo cartaz de cinema intitulado «O meu tio»⁴², que integra o «Ciclo Jacques Tati», um conjunto de seis cartazes de seis *designers* portugueses.

Já elaborou ilustrações para Casa da Música, Almanaque Saraiva e o seu texto integra o «Dossier Pedagógico» do Teatro Nacional D. Maria II, destinado aos mais novos, entre outras atividades.

Se a ilustração e o *design* de comunicação são os pilares da sua identidade criativa, fruto da sua formação académica, todavia a gravura e o cinema de animação pontuam a sua obra. Na sua experiência na área da animação gráfica destacam-se *In the mood for something* (Sobral, 2010), numa recriação do clássico musical *Quizas, quizás, quizás*, imortalizado por Nat King Cole, e *Arsenal* (*idem*, 2010), uma reprodução do genérico do filme James Bond; os booktrailers das obras *Greve*, *Achimp*a e *O meu avô* e o vídeo promocional do Concurso de Sardinhas Festas de Lisboa 2015, entre outros.

Para além dos prémios que o seu curto percurso granjeou e que tornaram o seu trabalho mais visível nacional e internacionalmente, a universalidade de Catarina Sobral é percecionada pela sua referenciação em textos⁴³, entrevistas⁴⁴, páginas e blogues, em Portugal e no estrangeiro⁴⁵. Em qualquer pesquisa relacionada com ilustração, o seu nome surge já como referência incontornável. Catarina Sobral, uma criadora jovem cujo percurso já conta com sete títulos de autoria única e uma infindável lista na colaboração com outros autores, apresenta uma obra de valor literário e estético assinalável, caracterizando-se, o seu estilo, como veremos, pelas raízes muito fortes, assentes em valores sólidos que a arte e a literatura alimentam num sistema de vasos comunicantes.

⁴¹ Catarina Sobral também integra o videoclip da música, no qual surge em plena atividade artística.

⁴² A autora explica os pormenores que estiveram na génese do cartaz (disponível em <https://vimeo.com/136911463>).

⁴³ *Rua de baixo* dedica dois artigos a Catarina Sobral, baseados em *Achimp*a (disponível em <http://www.ruadebaixo.com/achimpa-catarina-sobral.html>).

⁴⁴ A revista *Linhas* da Universidade de Aveiro, n.º 25; *Un periodista en el bolsillo*; Deus me Livro (2016); Revista Estante; Saber Viver; Almanaque; Preguiça Magazine; Revista Sábado - Letra pequena (blogue de Rita Pimenta); *Bologna Children's Book Fair* 2015; Creaturemag; Toi Gallery.

⁴⁵ *Granta*, Magazine Georges, Editions Pióro, Edizioni Bas Bleu, Almanaque Saraiva, Expresso, Diário de Notícias, *Silvadesigners*, Casa da Música, TAP Air Portugal, Festas de Lisboa, GUR, Leopardo Filmes, Universal Music.

3.2. Ler para além das aparências: uma proposta de análise de *Greve*

Greve, de Catarina Sobral, volume editado em 2011, enquadra-se na tipologia do livro-álbum narrativo com imagem e texto. Esta obra de estreia da autora conquistou, em 2012, uma Menção Especial no Concurso Nacional de Ilustração⁴⁶, e apenas editado ainda em português, recebeu, em 2014, ano da sua publicação no Brasil, destaque de livro avaliado como «ótimo» pela rubrica especializada na *Folha de São Paulo*.

Esta greve tem como agentes os pontos cujas mais diversas áreas semânticas vão sendo reveladas numa revisão lúdica desta palavra polissémica. A ausência dos pontos como forma de protesto produz efeitos inesperados na sociedade, a começar pela agitação no governo, passando pelo ensino, pela saúde, pelas várias artes, indo da literatura ao teatro, incluindo a pintura, a arte de bordar e até o desporto. Numa perspetiva que oscila entre o geral e o particular, de forma mais ou menos personificada, a luta dos pontos dá lugar a uma reflexão sobre a ecologia, a sustentabilidade e o estado do planeta, mas depressa esquecida pela nova greve que se avizinha, a das linhas.



Figura 1 - Capa de *Greve*

Numa primeira análise da capa, é visível a frente de uma manifestação pública com a construção de quatro planos, com recurso a diversas técnicas e materiais: o aparente desenho manual do título da obra, assim como do nome da autora, com o recurso a um tipo de letra caligráfica/manuscrita, parecem fornecer indicações quanto ao público-alvo: o infantil. Tratar-se-á, assim, de um livro álbum cujo tema, embora sério, será recriado de forma lúdica para as crianças.

Quanto à ilustração, destaque-se o uso da técnica mista – desenho dos membros e recorte e colagens na construção das indumentárias das personagens na linha da frente. A técnica de composição da imagem, constituída por vários fragmentos para construir o conceito de greve, usada nesta capa por Catarina Sobral, poderá designar-se de «metonímia gráfica», tomando de

⁴⁶ Segundo o júri, a obra da autora distinguiu-se por «evidenciar uma paleta cromática isotópica que integra o leitor no sêpia do passado revisitado e presente. Em cada página, personagens e cenário hesitam inconformados com o imprevisível de situações minuciosas e com escolhas coerentes entre o recorte e a delicadeza do traço. A dimensão elíptica do texto permite que a imagem construa narrativas paralelas sinergicamente disponíveis para a perceção atuante sobre o microssistema visual» - excerto da ata, disponível em:

empréstimo o estudo de Marian Núñez-Cansado (2011), no âmbito da publicidade. Segundo esta autora, a metonímia é um dos recursos com maior capacidade na construção de mensagens, uma vez que respeita a economia expressiva. Em nosso entender, a capa de *Greve* recorre à «metonímia de construção», isto é, aquela em que a mensagem, neste caso a intenção de tornar este título apelativo, se constrói com a junção de vários fragmentos ilustrativos, indo ao encontro da especificação que Marian Núñez-Cansado faz desta tipologia retórica

Son aquelles metonimias cuya principal función es la de contribuir de forma parcial o total con el significado del mensaje. No se trata de metonimias dispuestas para cubrir la función deíctica, ni metonimias construidas a partir de entidades del producto. La metonimia de construcción no representa al producto, sino que forma parte de un conjunto de elementos destinados a crear significados, función distinta a la acontecida en la metonimia de referencia espacio temporal (Núñez-Cansado, 2011: 69).

Esta técnica de aliar o desenho ao recorte, já explorada por Manuela Bacelar, a criadora de livros-álbum que «ocupa lugar de destaque no grupo precursor de criadores de álbuns em Portugal», (Rodrigues, 2013: 16-17) lembra, por exemplo, a técnica ilustrativa do *Poema Pial*, onde a autora optou por «aliar à pintura o recorte e a colagem de um conjunto de fotografias e desenhos conhecidos» (*idem, ibidem*: 127). Efetivamente, constitui uma excelente forma de atrair o olhar do leitor, que terá de observar atentamente os diferentes motivos, a sua expressividade e conjugação, ao mesmo tempo que se questiona e começa a formular hipóteses, realizando o importante trabalho que lhe compete de preenchimento dos espaços vazios.

Partindo, então, para a análise de cada uma das partes desta capa, atentemos nos dois manifestantes elegantemente vestidos, a figura masculina e a feminina, que deixam cair languidamente os braços com as mãos apenas pousadas sobre o cartaz, e dispõem os pés descontraidamente como quem passeia, o que reforça a ideia de que o tratamento do tema desta greve será original. A técnica de construção das duas personagens que surgem no plano recuado parece basear-se no recorte de documentos autênticos do passado histórico-político português, marcado pelos protestos de rua. Nos cinco cartazes que se encontram nos espaços intercalares aos referidos anteriormente, observe-se como parece tratar-se de uma possível seleção de registos fotográficos que aparentam pertencer a manifestações políticas. Atente-se, também, no ponto central, ampliado num dos cartazes, a constituir um detalhe metaficcional fruto de um «jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística» (Ramos & Navas, 2016: 224) do leitor e a sobressair como pista para a identificação dos agentes desta greve. Este surge como um dos primeiros pontos de reflexão para a ativação da competência leitora, a comprovar, desde logo, que esta obra será promissora do ponto de vista do seu «caráter formativo» (Ramos & Navas, 2016: 225). E, para elencar o último elemento visual desta capa, igualmente importante, o desenho do pavimento quadriculado, que lembra a calçada portuguesa, mas também nos parece pertinente associar aos registos fotográficos do momento histórico do «Maio de 68». Aqui os paralelos tiveram um importante papel como instrumento de luta pelo sonho da liberdade contra as

forças policiais opressivas, sob o *slogan* «Sous les pavés la plage»⁴⁷. Retomando a capa, numa visão global, podemos encontrar algumas semelhanças entre a coordenação dos elementos que a compõem – as figuras femininas, o cartaz, o pavimento – e o documento registado fotograficamente no mesmo período histórico aludido anteriormente, em Inglaterra, que exhibe o *slogan* referenciado (figura 2). A opção pelas cores da capa de *Greve*, dominadas pelo tom sépia, pode estar justamente relacionada com esta sugestão documental, de referencialidade histórica, onde sobressai o vermelho, por definição a cor da revolta, também associada à revolução que a narrativa conta.

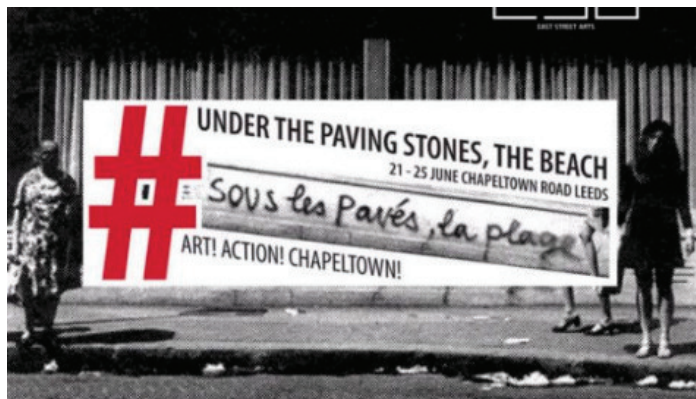


Figura 2 - Fotografia

Esta combinação de diferentes estratégias resulta, assim, na nossa perspetiva, num intencional cruzamento de dimensões do real (referencial), ou, mais concretamente, do verosímil, e da ficção, revelando preocupações pedagógicas acerca do tema, por um lado, mas indiciando uma certa ludicidade do assunto, através da sobreposição de figuras desenhadas que atraem mais facilmente o olhar infantil. O pano de fundo da capa, construído a partir da História e dos seus intervenientes, com antepassados que são lembrados através do recurso às fotografias, constitui um apontamento histórico-temporal que conduz a uma ambiguidade intencional desta «greve». Nesta capa, é estabelecida uma ponte entre a herança do verdadeiro conceito do que é a greve, na sua componente denotativa lembrada pelos documentos autênticos, com uma intenção formativa junto dos pequenos leitores de agora, e a vontade de brincar com o tema, apresentando uma vertente lúdica da greve através do olhar de uma criança, e, desta forma, «ampliando as possibilidades da história» (Ramos, 2010: 31).

Por si só, esta capa transporta-nos, desde logo, para uma viagem cultural que, num primeiro contacto permitirá ao leitor «a formulação de expectativas com vista à realização de inferências essenciais ao processo de compreensão» (Ramos, 2011: 32), a partir da qual muitas questões se podem levantar e muitos outros conceitos se podem associar, funcionando não só como elemento de *marketing* editorial, mas também enquanto fator decisivo para a criação de um pacto de leitura. Assim, utilizando a terminologia de Cécile Boulaire, teremos um «narrateur

⁴⁷ O que também se associa à história etimológica da palavra «greve», que «Par suite de l'usage qu'avaient les ouvriers parisiens sans travail de se réunir sur la place de Grève, ou bord de la Seine (depuis 1806, place de l'Hôtel de Ville), il s'est créé la locution *faire grève* (Machado, 1995: 178)».

iconique» (Boulaire, 2015:1) a apresentar uma nova greve que se quer aproximar do público infantil e a antever uma aventura que será esta leitura deste livro-álbum.

Ao leitor atento não escapará o objetivo perspicaz de descobrir, na capa, mensagens apelativas a toda uma globalidade de leitores-alvo, isto é, pretendendo «ser acessível a leitores muito pequenos (sem deixar de agradar aos adultos)» (Ramos, 2010: 32), promovendo uma lição de história nacional e internacional sem o uso explícito de um discurso pedagógico ou informativo.

Ainda que o título do livro *Greve* seja um conceito, é pouco familiar, uma ideia abstrata para a criança, na medida em que não é fácil entender o que uma «manifestação de pessoas que se recusam a trabalhar ou cumprir um dever enquanto não virem atendidas as suas reivindicações» (Figueiredo, 1996: 1298), começarão a eclodir as expectativas relativamente ao conteúdo do livro-álbum, que será clarificado pelo todo, a componente pictórica, a linguística e a do *design* gráfico, com a intervenção do adulto mediador.



Figura 3 - Contracapa de *Greve*

Na contracapa (figura 3), dá-se outro tipo de manifestação, onde domina o vermelho como pano de fundo e sobressaem punhos fechados, com todo o simbolismo que estes elementos carregam e que os liga ao Comunismo. Tal como foi referido anteriormente, é através do uso da técnica da colagem e do desenho que Catarina Sobral constrói os elementos figurativos, nomeadamente a indumentária dos manifestantes. Esta contracapa leva o leitor a questionar-se sobre o motivo deste protesto, visto que a imagem cortada apenas revela os braços dos manifestantes e insinua elegantes trajes, sugeridos pelos botões de punho, característicos de momentos solenes. O *nonsense* acentua-se à medida que se leem os cartazes a exibirem as qualidades deste livro-álbum que se autoproclama como obra única no domínio das greves ligadas ao saber e à cultura. É justamente na mensagem «Melhor livro desde Maio de 68» (Sobral, 2011) onde se deteta a paródia, numa alusão à maior greve da História ocorrida em França, que teve início no meio estudantil e foi liderada por Daniel Cohn-Bendit, e confirma a interpretação que fizemos da capa. Atente-se, ainda, na singularidade dos prémios proclamados internacionalmente em cartazes propositadamente redigidos em inglês: a mensagem «best red cover» (Sobral, 2011) destaca a obra pela escolha cromática da capa, numa clara crítica à leitura superficial; o jogo de

palavras do prêmio «Pointless Award» (Sobral, 2011) traduz a ambiguidade cômica deste livro que se autoconsidera «pointless», isto é, numa interpretação literal, significará uma leitura sem pontos ou, no sentido figurado, poderá tratar-se de uma obra supérflua, deixando ao critério do leitor a produção de inferências. Num dos cartazes, o livro é «Recomendado pelo PNC*» (Sobral, 2011), o que, numa primeira leitura, parece confundir-se com a sigla do Plano Nacional de Leitura, no entanto, a presença do asterisco conduzirá o leitor ao comentário existente no topo da página. Ainda que carregada de comicidade, por não se encontrar no contexto adequado, a referida expressão «Plano Nacional de Costura» parece fazer alusão à técnica dos recortes e das colagens usada pela autora na construção da componente pictórica, nomeadamente no vestuário das personagens. É também em língua francesa que surgem exclamações plurissignificativas acerca do livro – «Prix Ohhhh Mon Dieu!» (Sobral, 2011) – que conduzem a diferentes leituras com as palavras homónimas «prix», com significado de *prémio*, e «prix» com o significado de *preço*. Assim, a exclamação pode traduzir ora o entusiasmo resultante do prémio conquistado de melhor livro, ora a exaltação do seu reduzido custo, como se o livro estivesse em saldos. De referir que, se considerarmos esta última interpretação, a do livro a baixo preço, esta poderá constituir uma crítica à desvalorização da cultura e do saber, fundamentada no corte da leitura linear da referência ao cartaz do Maio de 68. Esta intromissão poderá sugerir a mensagem de que a sociedade consumista e materialista se sobrepõe às lutas do que verdadeiramente interessa: a defesa do conhecimento resultante da leitura. Sublinhe-se, ainda, que esta cisão do cartaz do Maio de 68 resulta, sob outro ângulo, na leitura de outra mensagem: na vertical, surge grafado o segmento M'6, carro de luxo da BMW, o que poderá integrar a interpretação ligada à crítica do materialismo em detrimento da leitura e dos livros.

Esta simplicidade aparentemente óbvia de construir mensagens com duplos sentidos vai ao encontro das palavras de Carina Rodrigues quando refere que reside precisamente nesse ponto a «dimensão paradoxal do álbum: a simplicidade aparente e a complexidade interpretativa a exigirem competências diversificadas de leitura» (Rodrigues, 2013: 23).

À contracapa aplicar-se-á a mesma leitura ou visão infantil do tema e do livro. O que diria uma criança depois de ler e compreender este livro-álbum? O que dirão todas as crianças, tal como o disse a Inês de 9 anos: «É o melhor livro de sempre!», «Adoro!», «Vou levá-lo para a escola!», «Quero mostrá-lo à minha professora e aos meus amigos!».

Se acrescentarmos à simbiose das palavras e da imagem do livro-álbum, ou «tango», como o metaforizou Ana Margarida Ramos, a curiosidade da criança com os seus sucessivos «porquês?», o saber e a disponibilidade do(a) professor(a) ou dos pais/mães que juntos irão construir sentidos que a autora e ilustradora gerou ou que vão para lá dessas questões, efetivamente, só na observação da capa e da contracapa se comprova que, no álbum, são inúmeras as «potencialidades educativas» (Ramos, 2010: 34).

Na sequência da observação dos elementos que constituem a capa e a contracapa, faz todo o sentido aplicarmos a esta obra as palavras de Lawrence Sipe, quando afirma que «In some picturebooks the storyline begins with the cover, the endpapers» (Sipe, 2001: 25) e, olhando para

as guardas, pode dizer-se que a história começa efetivamente nestes peratextos, mesmo antes de começar a ler o livro, como refere o autor: «Endpapers may be printed in a color which is chosen to set the mood for the story» (*idem, ibidem*: 26). A escolha do padrão com textura pontilhada a vermelho nas guardas iniciais e finais, que parecem verdadeiras por não possuírem costuras, sintetiza esta história feita de pontos. Na nossa interpretação, é neste paratexto que os pontos, ausentes do miolo devido à «greve», como veremos, se concentram, corroborando a teoria de Lawrence Sipe de que «If there are illustrated endpapers, they are frequently designed as a stylized or repeated pattern with motifs important to the story» (*idem, ibidem*).



Figura 4 - Guardas iniciais e finais de *Greve*

Este livro-álbum acaba por não incluir, pelo menos no lugar onde seria de esperar, os habituais elementos que se anunciam na folha de rosto, ou seja, não são fornecidos, no início da obra, os dados relativos à data de edição, à impressão nem à autoria das ilustrações. Todos estes dados serão revelados já no final da obra, na penúltima dupla página que simula um jornal, neste caso intitulado «Ponto sem nó».

Greve apresenta-se num formato horizontal, considerado padrão, tal como o define Haslam citado por Elizabeth Romani na sua tese intitulada *Design do Livro-objeto infantil*, quando afirma que «Os formatos padrões, nos livros, são três: retrato, formato cuja altura da página é maior que a largura; paisagem, formato cuja altura da página é menor que a largura; e quadrado» (Romani, 2011: 28). Efetivamente, o livro apresenta 27,5 cm de largura e 21,5 cm de altura, o que o enquadra no formato padrão-paisagem. Este formato horizontal permite tirar partido das imagens panorâmicas, sobretudo das duplas páginas, que, de acordo com Nikolajeva e Scott, em detrimento do quadrado ou vertical, se prende com a recriação de sugestões de movimento e espaço:

Why do artists sometimes use standing (vertical) and sometimes lying (horizontal) formats? The lying formats are more or less unique to picturebooks, for we seldom if ever meet them in novels. Obviously, lying formats allow a horizontal composition, which is especially useful in depicting space and movement. The lying format is similar both to a theater stage and to a movie screen (Nikolajeva & Scott, 2006: 242).

Interrompida por apenas duas páginas simples, a narrativa de *Greve* é constituída por vinte e três páginas duplas, predominância que, segundo Sophie Van der Linden, constitui uma

preferência por parte dos criadores de livros-álbum, tal como se lê em: «La possibilité qu'ont les créateurs de s'exprimer à l'échelle de la double page fait de celle-ci un champ fondamental et privilégié d'inscription» (Linden, 2007: 65). Também Carina Rodrigues, no seu relevante trabalho de investigação intitulado *Palavras e imagens de mãos dadas: A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*, salienta a importância da página dupla na seguinte reflexão:

A organização à escala da dupla página favoriza a circulação da leitura no livro, sendo nesse encadeamento que o álbum se apoia. Mais do que qualquer outro suporte, o discurso global prevê-se à escala do livro, na sucessão das páginas que se viram (Rodrigues, 2013: 82).

Começando por um conjunto de oito páginas duplas, inaugura-se a diegese, tendo como foco a sede da autoridade máxima do país, responsável pelo seu governo, o «Conselho de Ministros», tal como indica o letreiro na porta entreaberta da ilustração. A cor sombria que se destaca nesta fronteira do interior para o exterior é o espaço físico onde todos os olhares convergem, num ampliar das expectativas do leitor, convidado a entrar nesse universo.



Figura 5 - Ilustração de Greve

É por esta porta entreaberta que se anuncia o enredo, numa fuga de informação deste misterioso acontecimento, que inicia a paródia dos assuntos do governo, nomeadamente no que diz respeito à segurança e ao sigilo. Apreendem-se por esta brecha o espanto «O quê? O quê?» (Sobral, 2011) e a certeza trágica, revelados na afirmação fatídica e superlativizada «Aconteceu o que mais temíamos» (Sobral, 2011). Eis a concretização das presumíveis preocupações máximas dos ministros: a greve dos pontos. Esta afigura-se como o alvo das suas apreensões mais agudas, atendendo-se ao uso da primeira pessoa do plural «temíamos», a sugerir a ideia de que o acontecimento anunciado era esperado com temor.

Uma vez no interior do espaço onde decorre a reunião, a notícia da catástrofe é anunciada por aquele que supomos ser o responsável máximo do grupo, o Presidente do Conselho de Ministros. Num tom de desolação e impotência, traduzido na figura que sustenta a cabeça, a nova, já por si surreal «Os pontos decretaram greve» (Sobral, 2011) reveste-se agora de um ridículo quando este mensageiro acrescenta: «Vai ser um Deus nos acuda...» (Sobral, 2011). Esta expressão idiomática que designa a situação aflitiva, confusa ou complicada que se avizinha no

caos que será a ausência de pontos está carregada de uma força imagética burlesca. Apesar de aludir ao divino, a frase «Vai ser um Deus nos acuda...» (Sobral, 2011), pronunciada num contexto formal como o do Conselho de Ministros, resulta num cómico de linguagem e de situação.

Na reunião destes ministros iconicamente acéfalos pela imagem cortada, ou na qual apenas se perspetiva uma cabeça, a atenção está, assim, voltada para as partes visíveis do corpo, na sua maioria, o tronco e os membros superiores. Em destaque, encontra-se a gravata que poderá simbolizar o estatuto do ilustre papel destes intervenientes nas decisões do país.



Figura 6 - Ilustração de Greve

Encontram-se dispostos, nessa mesa, alguns materiais de trabalho: o volume «Segredos de Estado», talvez para uma eventual necessidade de «abafar» o assunto a tratar; o livro de atas e as folhas em branco, a denunciar a estupefação e a indolência que caracterizam os participantes nesta reunião. Não há ideias, nem planos, nem estratégias, nem debate, apenas consternação visível pelos braços inertes pousados na mesa oval. Veja-se a intervenção do ministro que se encontra sentado de frente para o presidente, que apenas lança interrogações nominais repetidas «Quais pontos? Quais pontos?», a sugerir a ignorância perante os factos, que afinal não eram esperados⁴⁸. Apesar do *smoking*, a realçar a solenidade da reunião motivada pelo assunto de interesse nacional, numa possível aproximação aos clássicos cinematográficos, esta missão é mesmo impossível, pois os agentes não sabem nem o que decidir nem o que fazer, ao contrário das que envolvem o James Bond. O temor passivo perante os acontecimentos contribui para o retrato destes ministros que Catarina Sobral caracteriza como anti-heróis, parodiando o órgão governamental também ele constituído por sete ministros⁴⁹.

Constitui um pormenor interessante observar o recorte colocado na frente do ministro que reage à notícia. Nesse excerto recortado, destaca-se a palavra «vizinho» grafada com «s», em vez de «z», o que poderá ser mais um indício da matéria histórica deste livro, para além dos

⁴⁸ Nesta reunião não está claro qual o papel dos intervenientes, assim como também não o está no texto redundante do Artigo 200 da *Constituição da República* acerca das competências do Conselho de Ministros: «Os Conselhos de Ministros especializados exercem a competência que lhes for atribuída por lei ou delegada pelo Conselho de Ministros».

⁴⁹ Número que coincidentemente corresponde às entidades presentes no âmbito da Presidência do Conselho de Ministros em Portugal.

que se destacaram nos elementos paratextuais analisados até ao momento. Sobre a grafia deste vocábulo, parece-nos pertinente referir a obra *La lengua portuguesa: Vol. II: Estudios lingüísticos*, no capítulo dedicado ao estudo do tema *As edições oitocentistas da Grammatica Philosophica da Lingua Portuguesa e a ortografia no Século XIX*, de Sónia Coelho. Neste estudo, a palavra «vizinho», entre outras, constitui um dos focos de análise, tendo sido estudada diacronicamente em várias publicações devido às oscilações de grafia⁵⁰ (Coelho, 2014). Haverá mais a dizer sobre a palavra «vizinho» que motiva tantas reflexões e desacordos, nomeadamente no que concerne à fonética, matéria na qual também se inclui a palavra «ministro», aqui curiosamente associadas:

Em português, desde sempre que tem havido e continua normal a dissimilação i-i em e(mudo)-i. Esta é a explicação, o fenómeno deve-se a uma tendência particular da língua portuguesa. Portanto, o mesmo é válido para ministro, vizinho⁵¹ (...) (Fonseca, 2001).

Apesar do «alvoroço» provocado pela greve dos pontos, dá-se a imediata imposição ou absorção da mudança de grafia sem pontos, isto é, na «escrita». A ação situa-se numa sala de aula e é numa ficha de ortografia sobre a vogal i, grafada sem ponto e corrigida pelo(a) professor(a), que todos os olhares se focam através da técnica *plongée* que nos dá a perspetiva superior do olhar do docente.



Figura 7 - Ilustração de Greve

A combinação verbo-icónica escolhida no exercício estimula a formulação de interrogações, uma vez que os vocábulos assinalados como corretos – «ilha», «iceberg» e «italiano» – não têm uma ligação estrita, nem visual, nem foneticamente, com as ilustrações, podendo dar lugar ao desenvolvimento de interrogações e de múltiplas hipóteses. Parece-nos evidente que o referido exercício não se dirige a crianças do primeiro ciclo, pois requer o domínio de outros grafemas (consoantes e os chamados «casos de leitura», como o *lhe* que se aprendem posteriormente às vogais). O domínio de outras línguas, nomeadamente do inglês com o empréstimo «iceberg», cuja inicial se lê como no ditongo «ai», também integra os pré-requisitos da ficha, bem como a cultura geral necessária à identificação da gôndola como símbolo do «italiano». Nenhuma destas competências se coaduna com os primeiros passos do ensino da escrita, o que

⁵⁰ Efetivamente, a pesquisa da autora demonstra ter havido oscilações de grafia, alternando os grafemas s e z na referida palavra, ao longo dos tempos, sem unanimidade entre os gramáticos (Coelho, 2014).

⁵¹ Resposta dada pelo filólogo Fernando Venâncio Peixoto da Fonseca na página do *Ciberdúvidas da Língua Portuguesa* de 12/07/2001.

acentua a visão paródica da aula de Português. A situação reveste-se, a nosso ver, de um *nonsense particular*, na medida em que os alunos desta sala de aula são adultos que estão a reaprender a escrever a língua portuguesa, agora sem «os pontos nos ii», e encontram-se em pleno momento de avaliação, com os olhares dirigidos aos registos do colega do lado para dar a resposta certa. A componente verbal «Já não se punham os pontos ii» (Sobral, 2011) parece sugerir um olhar que extrapola o segmento da dupla página, numa fusão entre ficção e realidade, que quer voar como os «ii» invertidos ou os pássaros que se avistam da janela, para lá do livro.

Na nossa perspetiva, ainda que de forma lúdica, *Greve*, em particular nesta dupla página, poderá espelhar os duelos verbais e estudos comparativos da discórdia que a mudança linguística da implementação do Acordo Ortográfico⁵² provocou, ainda visível em textos como o de João Malaca Casteleiro

Foi, pois, com muita tristeza que vimos o atual presidente da Academia das Ciências de Lisboa, Artur Anselmo, atuar nos últimos tempos, em movimentações públicas, primeiro, para tentar reverter o Acordo Ortográfico, e depois, vendo que tal era impossível, a apadrinhar uma revisão atabalhoada, linguisticamente mal fundamentada e inoportuna, numa verdadeira afronta à memória da própria Academia e dos ilustres académicos e filólogos, dos dois lados do Atlântico, já falecidos, que tanto se esforçaram para que a língua portuguesa tivesse uma ortografia unificada (Casteleiro, 2017)⁵³.

Efetivamente, o objetivo de unificar a língua portuguesa, motor da implementação deste acordo, parece ter um efeito oposto quando lemos o termo «setores» em «Muitos setores não sabiam se estavam abrangidos pela greve» (Sobral, 2011), conduzindo a uma ambiguidade resultante da dupla grafia deste vocábulo. Se, por um lado, poderá associar-se à forma de tratamento coloquial resultante da amálgama das palavras «se(nhor)» e «(dou)tor», ridicularizando, assim, estes profissionais por não estarem informados, por outro poderá referir-se às diferentes áreas, secções ou ramos de atividade pública ou privada.

A paródia é reforçada pelo que parece ser um corretor líquido pousado na secretária da professora, usado para esconder «os pontos do ii», a sugerir uma súbita mudança que ainda não foi assimilada. Com o objetivo de maquilhar «Mk» erros ou imperfeições, este utensílio resistente à água, «waterproof», é da marca «uno», o que indicia que toda esta situação que envolve a ortografia não passa de um jogo. Em nosso entender, esta página dupla (figura 7) revela a perda instantânea da identidade da língua, que se subjugua às oscilações legais. Note-se que as aulas de Português, embora apenas referenciadas como «a escrita», continuam a funcionar normalmente, sem qualquer resistência à mudança e sem qualquer reflexão por parte dos responsáveis numa apressada correção do passado que agora é erro.

⁵² O Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990) entrou em vigor no início de 2009 no Brasil e em 13 de maio de 2009 em Portugal. Em ambos os países foi estabelecido um período de transição em que tanto as normas anteriormente em vigor como a introduzida por esta nova reforma são válidas: esse período é de três anos no Brasil e de seis anos em Portugal. Com exceção de Angola e de Moçambique, todos os restantes países da CPLP já ratificaram todos os documentos conducentes à aplicação desta reforma (Instituto de Linguística Teórica e Computacional) disponível em <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/>.

⁵³ Excerto do texto publicado em <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/acordo/o-papel-historico-da-academia-das-ciencias-de-lisboa-para-a-concretizacao-do-acordo-ortografico-de-1/3545>.

Parece-nos que as linhas orientadoras deste sistema educativo muito se assemelha ao retrato que José Augusto Pacheco faz quando diz que

Para além da mudança de actores e da reformulação de saberes, o novo paradigma, bastante determinado pela *reengenharia social* (Pinar, 2007), a que se chama, também, *lógica* ou *cultura de mercado* (Pacheco, 2002), reformula o conceito de aprendizagem, que deixa de ser lenta e profunda e passa a ser apressada, fazendo com que os professores e formadores se tornem em meros funcionários do acto pedagógico que acontece na sala de aula (...) (Pacheco, 2011:78).

Da ortografia, Catarina Sobral leva o leitor para o mundo da literatura, numa dupla página que se apresenta como um enigma, um *pedipaper* com pistas deixadas propositadamente para percorrer um determinado trajeto.



Figura 8 - Ilustração de Greve

Numa análise mais superficial do retrato do escritor apresentado do lado esquerdo, o leitor poderá associá-lo a uma reconstrução da figura de Fernando Pessoa, ainda que não o seja pela semelhança de traços, mas antes pela presença dos mesmos elementos caracterizadores - uso de chapéu, óculos, laço *papillon* e bigode⁵⁴. Todavia, esse escritor regista manuscritamente uma palavra em inglês, «Yes», idioma no qual se encontram igualmente os excertos recortados e distribuídos misteriosamente pela dupla página. Aguçada a curiosidade do leitor, o *puzzle* desembocará na data assinalada, «16 June», também em inglês, num recorte que parece ser o de um calendário ou a chave que abre o universo literário do autor-mistério, o irlandês James Joyce. Em *Ulysses*, a obra que Catarina Sobral empilhou no canto inferior da dupla página, e de cujo capítulo «Penélope» recortou fragmentos, o dia 16 de junho é o espaço temporal em que toda a ação desta novela se desenrola. Denominada *Bloomsday*, a famigerada data a que Catarina Sobral dá ênfase nesta dupla página é celebrada no país de origem de James Joyce para homenagear a literatura e sobretudo o protagonista de *Ulysses*, Leopold Bloom, marido de Molly

⁵⁴ É interessante constatar que estudiosos como Bartholomew Ryan encontram ligações entre Fernando Pessoa e James Joyce, exploradas na tese intitulada *Mythologising the Exiled Self in James Joyce and Fernando Pessoa*:

Joyce and Pessoa will transform this shared sense of paralysis, defeat, shipwreck and peripheral status in relation to metropolitan cultural centres into supreme works of art that offer up the possibility of liberating the countries they come from, while at the same time they shed light on these centres of culture and political activity (Ryan, 2013: 83).

Bloom. Catarina Sobral homenageia, assim, também ela, a literatura, ao mesclar a sua obra com a do escritor irlandês, numa alusão implícita a esta figura. Neste ponto, é inevitável que a leitura seja partilhada, uma vez que o jogo de intertextualidade proposto requer um guia, sem o qual perderá o seu propósito, na medida em que

Intertextuality presupposes the reader's active participation in the decoding process; in other words, it is the reader who makes the intertextual connection. It means that allusion only makes sense if the reader is familiar with the hypotext (the text alluded to) (Nikolajeva & Scott, 2006: 228).

Nessa medida, é fundamental apresentar o autor James Joyce, trazendo-o ao convívio nesta leitura partilhada para que a criança compreenda a importância que este autor tem no panorama literário e cultural, quer nacional quer internacional, fazendo referência ao impacto que a personagem principal, Leopold Bloom, continua a ter⁵⁵. Essa mediação contribuirá, assim, para a compreensão desta complexa dupla página (figura 8).

Conscientes do valor referencial da obra de Joyce, consideramos, por conseguinte, pertinente completar a análise em curso com o enquadramento dos fragmentos de *Ulysses* nas respetivas passagens a que pertencem, colocados aqui pela ordem textual de origem. Na introdução de *Ulysses* por Cedric Watts, o professor dá a conhecer as palavras de James Joyce sobre a importância do capítulo, que serviu de fonte a Catarina Sobral, dizendo que «Penelope is the clou [star turn] of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode» (Watts, 2010: XXXVII).

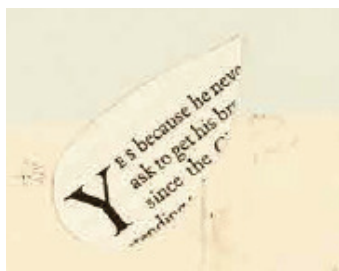


Figura 9 - Ilustração de Greve

Este excerto presente na figura 9, escolhido por Catarina Sobral, foi extraído de «**YES BECAUSE HE NEVER DID A THING LIKE THAT** before as **ask to get his breakfast** in bed with a

⁵⁵ O país natal de Joyce envolve-se anualmente na celebração da personagem principal e o *Bloomsday* propaga-se numa abertura da obra à realidade, motivando dramatizações, desfiles, leituras em público que atraem todas as atenções no dia 16 de junho:

Milhares de entusiastas do escritor, vindos de todo o mundo, juntaram-se no sábado na capital da Irlanda, como acontece todos os anos desde 1954 – José Saramago participou numa dessas jornadas. (Excerto do texto publicado pela Fundação José Saramago a 17 de junho de 2012).

E inspira outras iniciativas semelhantes, tal como já sucedeu em Portugal, com a obra de Saramago:

Nesta sexta-feira, a entidade que cuida de sua obra convoca seus admiradores a sair por Lisboa munidos de livros, de preferência «O Ano da Morte de Ricardo Reis», e a ler trechos pela cidade – ou simplesmente levá-los a passear para que os leitores identifiquem uns aos outros. É um ato inspirado no Bloomsday, dia em que amantes da literatura de James Joyce percorrem a capital da Irlanda, Dublin, lendo extratos de seu livro mais conhecido, «Ulisses»⁵⁵ (Excerto do texto publicado em <http://www.valor.com.br/cultura/2905566/memorial-de-saramago#ixzz2COUztiTN>).

couple of eggs **since the City Arms** hotel when he used to be **pretending**» (Joyce, 2010: 640) e constitui o início do solilóquio de Molly Bloom, introduzido pelo advérbio de afirmação «Yes», que também será a última palavra do capítulo a que Catarina Sobral dá duplamente destaque nesta dupla página (figura 8).

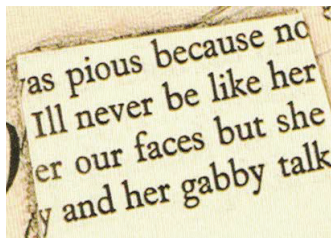


Figura 10 - Ilustração de Greve

Sem ligação entre eles, os recortes parecem reproduzir a própria estrutura enunciativa da narrativa de Joyce, marcada por uma arbitrária junção de palavras em frases desconexas. Neste recorte (figura 10), que completamos a partir do início da frase «I suppose she **was pious because no** man would look at her twice I hope **Ill never be like her** a wonder she didnt want us to cover **our faces but she** was a welleducated woman certainly **and her gabby talk**» (Joyce, 2010: 640-641), as palavras centram-se, agora, num sujeito diferente do anterior e apenas o leitor adulto poderá desvendar essa ligação.

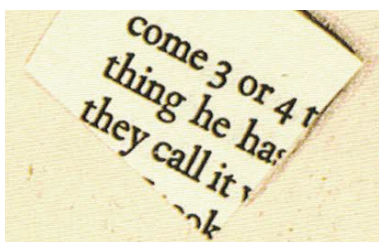


Figura 11 - Ilustração de Greve

O recorte da passagem presente na figura 11 integra, também ele, uma sucessão de frases iniciada em «I lit the lamp yes because he must have **come 3 or 4** times with that tremendous big red brute of a **thing he has** I thought the vein or whatever the dickens **they call it** was going to burst though his nose is not so big after I **took**» (Joyce, 2010: 644), que uma vez lida no seu conjunto se destina, pelo seu teor «sexual and scatological explicitness» (*idem: ibidem*, XXXVII), a uma interpretação por parte do leitor adulto.

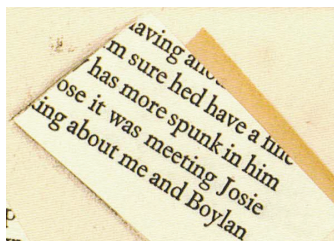


Figura 12 - Ilustração de Greve

Espaçado por cerca de meia página do anterior, o excerto «I risked **having another** not off him though still if he was married **Im sure hed have a fine** strong child but I dont know Poldy **has more spunk in him** yes thatd be awfully jolly I suppose **it was meeting Josie Powell** and the funeral and **thinking about me and Boylan**» (Joyce, 2010: 645), presente no recorte (figura 12) acrescenta dados sobre esta personagem que é Molly Bloom.

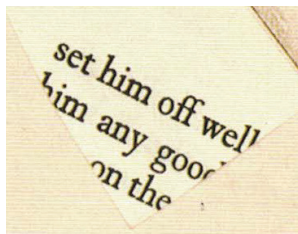


Figura 13 - Ilustração de Greve

A figura 13, referente a mais um recorte do monólogo da personagem joyciana parece deixar adivinhar a continuidade da passagem da figura 12 «**set him off well** he can think what he likes now if thatll do **him any good** I know they were spooning a bit when I came **on the** scene he was dancing and sitting out with her» (Joyce, 2010: 645).

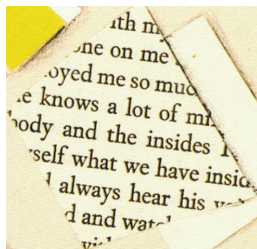


Figura 14 - Ilustração de Greve

A figura 14 resulta de um recorte efetuado diagonalmente que abrange a passagem textual «I was fuming **with myself** after for giving in only for I knew he was **gone on me** and the first socialist he said He was he **annoyed me so much** I couldnt put him into a temper still he knows a lot of mixed up things especialmente about the **body and the insides** I often wanted to study up that **myself what we have inside** us in that family physician I could **always hear his voice** talking when the room was crowded **and watch** him after that I pretended I had on a coolness **with** her over him» (Joyce, 2010: 645).

O desafio de apreender o sentido dos excertos de *Ulysses* devido aos recortes diagonais de que foram alvo, bem como a descoberta da intencionalidade da sua inclusão nesta dupla página abre portas à criatividade do leitor na formulação de hipóteses interpretativas, numa participação que enriquece a obra. Maria Nikolajeva e Carole Scott defendem que a leitura plural e ativa, resultante da criação de um espaço reservado para a intervenção do leitor, como este que ocorre nesta dupla página, decorre da relação existente entre a imagem e a palavra «as soon as words and images provide alternative information or contradict each other in some way, we wave a variety of readings na interpretations» (Nikolajeva & Scott, 2006:17).

Estes excertos pertencem, efetivamente, à obra *Ulysses*, de James Joyce, no capítulo no qual Molly Bloom deixa fluir os seus pensamentos, devaneios e desejos atrevidos, através dos quais, de um forma original e «Unforgettably, we learn of Molly's bawdry, appetites, tolerance, sufferings, knowledge of the world, modes of power, and unsentimental realism» (Watts, 2010: XXXVII). Mais do que homenagear a obra de James Joyce no seu todo, Catarina Sobral dá sobretudo ênfase ao nome «Molly Bloom» que expõe caligraficamente num dos recortes e, num jogo de palavras subtil, que supomos pretenderá significar *a ver*, isto é, «que tem de ser visto» ou «lido», apela à curiosidade do leitor. Saliente-se, ainda, a ilustração em processo de contraponto na caracterização da personagem joyciana, Molly, a mulher adúltera, que contrasta com a Penélope de Homero. Para Cibebe Silva,

O episódio de «Penélope» em *Ulisses* (1922), de James Joyce, é um texto recriado a partir da *Odisséia* (700 a.C.) de Homero. Na verdade, a protagonista feminina joyceana é uma paródia da fiel esposa de Odisseu (Silva, 2008:1).

A ironia desta caracterização parece ser o objetivo da autora ao dar ênfase ao padrão do vestido, onde sobressaem repetidos pares de alianças, que simbolizam a união, o casamento e a fidelidade desta esposa, afinal muito diferente da Penélope, esposa casta de Ulisses, na obra de Homero. Quanto ao destaque que é dado aos chinelos com pompons, assim como aquele que recai no botim, que o movimento do pé delicado deixa perceber, revela a intenção de criar em torno desta personagem de uma densidade ímpar, uma curiosidade que suscitará no leitor a vontade de ler a obra. O elemento alusivo ao quarto onde este solilóquio de Molly Bloom acontece é a mesa de cabeceira que, curiosamente, sustenta um candeeiro com *abat-jour* vermelho. A simbologia desta cor associada à iluminação artificial, sugere, em nosso entender, o ambiente de relações promíscuas de Molly Bloom.

Efetivamente, a personagem feminina, Molly Bloom, é o centro das atenções no capítulo em foco, que é «Penélope», num diálogo interior revolucionário, do qual brotam pensamentos desnudados. Molly expõe sem restrições os seus desejos mais libertinos, abrindo as portas do universo da sexualidade feminina retratada sem tabus, sem filtros, como uma complexa teia.



Figura 15 - Imagem do filme *Ulysses*

Adaptado ao cinema em 1967 por Joseph Strick, *Ulysses* revela o mundo interior feminino através de **Molly Bloom**, interpretada por Barbara Jefford, a imagem cinematográfica reconstruída

da complexidade feminina de Molly, a sua desobediência às regras da sociedade, numa correspondência do discurso da personagem com os signos linguísticos:

Portanto Molly, durante seu monólogo, está em sua cama, de madrugada, sonolenta, em uma condição pré-verbal, semiótica afluída. Essa condição enfraquece o senso do proibido, permitindo que seu discurso seja anárquico, fragmentado, sem regras gramaticais, letras maiúsculas, pontuação e encadeamento lógico: exemplo perfeito de monólogo interior direto (Silva, 2008: 2).

Parece-nos que a ligação que Catarina Sobral escolheu fazer com a obra de James Joyce, *Ulysses*, cujos excertos da obra e símbolos recortou e distribuiu nesta dupla página, é a perfeita aliança numa irrupção da anarquia que tomou conta das regras da lógica literária e da gramaticalidade. Efetivamente, o diálogo de Molly Bloom é constituído por uma sucessão de frases sem qualquer pontuação, sem quaisquer conectores e até sem apóstrofes. Esse movimento anárquico da linguagem encontra-se na obra de James Joyce e em *Greve*, a obra de Catarina Sobral onde também faltam os pontos.

A acrescentar à complexidade dos elementos sugeridos nesta página dupla (figura 8) e a constituir outro indício revelador do olhar de Catarina sobre o universo feminino, atentemos na ilustração de um livro com uma encadernação amarela. Este recorte representa uma clara homenagem ao mundo feminino com a alusão ao *Yellow Book*, uma publicação periódica do século XIX, emblemática pelos seus temas inovadores e polémica por conter textos escritos por mulheres. Esta obra foi alvo de um estudo por Goedele Gouwy, para quem

The *Yellow book*, a magazine of the 1890s, was a perfect example of this mixture of women writers in a masculin world, in wich they still had a stand against a lot of prejudice. These female writers had two main options: they could choose either to oppose the images made of them, or take them on for themselves (Gouwy, 1015: 75).

Numa cadeia de leitura, esta página dupla de *Greve* conduzirá o leitor a James Joyce, que, por sua vez, o levará a Homero, num estímulo à vontade de saber mais sobre cada um dos autores e das suas obras homónimas, *Ulysses*, para as quais o solilóquio imperdível de Molly Bloom desperta.

Nas «aulas de matemática», outra área central que merece a atenção da autora, a interrupção das atividades foi instantânea com a fuga dos alunos, isto é, sem qualquer tentativa de diálogo, apesar da permanência da professora na sala de aula.

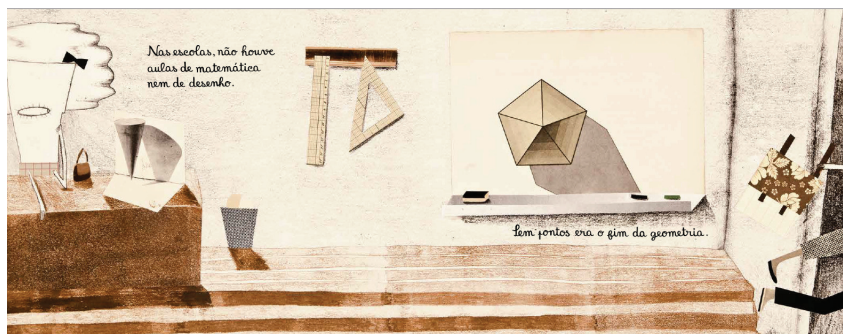


Figura 16 - Ilustração de *Greve*

Mais do que o «fim da geometria» (Sobral, 2011), Catarina Sobral mostra-nos, através da ilustração, o momento em que todos são surpreendidos, numa paródia ao sistema de ensino. A professora, que planificou a aula, exibindo, como estratégia de motivação, o difícil equilíbrio do volume do cone e do prisma pentagonal, é ultrapassada pelos acontecimentos, permanecendo estática sem saber o que fazer. Quanto aos alunos, a ilustração construída pelo recorte minucioso das pernas em suspensão, em movimento de corrida, recria o salto para a liberdade, a oportunidade de sair daquele espaço fechado. De facto, a componente linguística é omissa em relação às personagens, bem como à sua movimentação, apesar de estarem subentendidos os elementos em causa. Assim, à semelhança da análise que Ana Margarida Ramos efetua das ilustrações de Gémeo Luís em *A Boneca Palmira* (2007), poder-se-á dizer que, neste caso, «mais do que uma relação de servilidade em relação ao texto, a ilustração prolonga-o, permitindo a sua recriação e até o seu redimensionamento, ao mesmo tempo que promove o diálogo e a construção de sentidos para além dos mais óbvios» (Ramos, 2010: 24).

A alternância da ação passa também pelo domínio da saúde, que é abrangido no início e no final da história, visto que a ausência de pontos atinge os hospitais e, em plena cirurgia, os médicos ficam desorientados, sem saber o que fazer a um paciente a quem foram removidos os órgãos internos (figura 17).



Figura 17 - Ilustração de Greve

As ilustrações dos órgãos do corpo humano e dos instrumentos associados ao ato médico, nesta dupla página (figura 17), são aparentemente construídas a partir de minuciosos recortes de livros científicos à semelhança de imagens presentes noutras páginas duplas - as máquinas das fábricas e as «coisas pontiagudas». O efeito que produzem decorre do rigor técnico que os temas exigem, por um lado, mas no contexto em que se encontram acentuam o cómico de situação da realidade parodiada. Constitui um pormenor interessante constatar que, num dos recortes desta dupla página, a sugerir raios-x afixados nas paredes, aparece invertido o nome C.C. Wakefield, ou Charles Cheers Wakefield (1859-1941). A confirmar-se esta hipótese, pondo de parte a construção aleatória deste recorte, terá sido uma homenagem a este filantropo benfeitor, importante figura do

panorama industrial e humanitário do Reino Unido, sobre o qual existem apenas algumas informações biográficas muito concisas.

Parece-nos que a opção de fazer intervir os «curadores», a terem «ataques sucessivos», no seguimento da dupla página dedicada à medicina ou cirurgia sem pontos, não é inocente nem aleatória. Pretenderá criar um efeito de estranhamento no leitor, certamente para chamar a atenção para o correto significado da palavra que o olhar inocente da criança poderá erroneamente associar ao ato médico de curar (os médicos têm ataques?). Num trabalho de mediação, é necessário esclarecer a criança leitora sobre o significado do vocábulo «curador» para uma mais completa interpretação da dupla página. Oriunda etimologicamente do latim *curator, oris*, apesar de provir do verbo *curo, curas, are, avi, atum*, o que lhe confere um registo aparentemente corrente, de familiaridade sonora, não significa «aquele que cura», mas aquele que «tem o cuidado, o encargo de, o ofício de» (Machado, 1995: 267).



Figura 18 - Ilustração de Greve

Estas paragens promovidas pela própria articulação que se cria entre a componente pictórica e a linguística, numa inter-relação das linguagens, conta também com a curiosidade dos leitores como fator decisivo para uma constante adição de significados. De facto, comprova-se o que Ana Margarida Ramos defende acerca do livro-álbum como promotor de uma constante busca, uma vez que

é um tipo de publicação cuja leitura assenta frequentemente numa tensão entre o leitor, as imagens e o texto, pautando-se por avanços e recuos sucessivos, resultantes da proposta de hipóteses interpretativas que estão sempre a ser sujeitas a avaliação e a reformulação (Ramos, 2007: 29).

No mundo da arte, retratado por esta dupla página (figura 18), é esclarecedora a intenção pedagógica, mas simultaneamente lúdica, de Greve, ao trazer ao convívio com os leitores de todas as idades ícones da arte nacional e internacional do século XX. Arquitetadas com base na desfragmentação ou omissão de peças fundamentais das obras base, que são o hipotexto, as ilustrações desta dupla página atraem os olhares para autores como Almada Negreiros, Pablo Picasso e Kosuth, fazendo, assim, deste livro-álbum um mini-atlas de introdução à arte.



Figura 19 - Retrato de Fernando Pessoa



Figura 20 - Guitar



Figura 21 - One and three chairs

O *Retrato de Fernando Pessoa*, de Almada Negreiros (figura 19) deixa de ser retrato, porque lhe falta o sujeito, aspeto para o qual a legenda recortada, onde se lê a palavra «subject», também chama a atenção. Assim, a composição, onde também faltam os padrões e as luzes da parede, conta apenas com uma mesa, na qual se destaca a famosa revista modernista, *Orpheu*, que, curiosamente, aparece grafada com «f». Tratando-se de um nome próprio, a grafia subversiva da palavra, com a substituição do grafema «ph», parece constituir um piscar de olho ao leitor adulto no sentido de retomar o tema do acordo ortográfico.

Numa interessante chamada de atenção sobre a obra escultórica de Pablo Picasso, Catarina Sobral alude à *Guitar*, de 1914, do autor espanhol (figura 20), sobretudo pelo facto de esta importante peça constituir uma réplica de uma primeira guitarra feita de colagens. Terá sido este processo de colagens também ele responsável pelo mal-estar dos curadores? Atente-se na dinâmica entre a componente verbal, «ataques sucessivos» (Sobral, 2011), e a ilustração do curador, de braços inertes, a sugerir uma queda súbita, provocada pelo choque que terá projetado o chapéu para o chão.

Catarina Sobral brinca com as obras de arte, assim como Joseph Kosuth brincou com o conceito de «cadeira» na sua obra «One and three chairs» (figura 21). Representativas desta obra, as duas cadeiras desta dupla página de *Greve*, uma em fotografia e outra física, parecem, para além de cromaticamente inversas, ter perdido a sua essência e o seu equilíbrio, apresentando-se apenas com duas pernas. Catarina Sobral reconstrói a obra de arte de Joseph Kosuth, usando o processo inverso, isto é, reduzindo elementos fundamentais – a autora subtrai o elemento linguístico, a definição ampliada de cadeira, que compõe a obra de Kosuth e que faz desta importante obra de arte uma propositada tautologia conceptual.⁵⁶ A opção por esta obra, neste jogo de substituições, poderá ser potenciadora de uma reflexão sobre o conceito de livro-álbum, na medida em que conjuga, enquanto objeto estético, múltiplos códigos, que podem estar repetidos ou relacionados elipticamente.

Ainda nessa dupla página que, se bem explorada, constitui uma visita guiada pela História da Arte, destaca-se a ilustração de um quadro a que, não tanto pelas opções cromáticas, mas

⁵⁶ Sobre esta obra Carmen Fernández Aparicio destaca o propósito: «By doing this, Kosuth is drawing attention to a three-way code of approach to reality: an objectual code, a visual code and a verbal code (reference, representation and language)» (Aparicio, 2000).

antes pelo posicionamento dos recortes de formas geométricas, poderemos associar o Construtivismo Russo. Vejamos, assim, a escolha do recorte para a legenda desse quadro, cuja componente linguística apresenta o vocábulo «aeroplanes». Parece-nos que a mesma projeta a atenção sobre a obra de Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: Airplane Flying*, de 1915, que terá sido o fundador da corrente suprematista e também mentor de El Lissitzky⁵⁷, dois importantes nomes da História da pintura.

Numa adição de hipóteses, a acrescentar a esta última, centremo-nos nas formas triangulares⁵⁸ e na componente linguística dos recortes inseridos na composição desse mesmo quadro. Esses elementos poderão fazer vir à tona outro nome, igualmente importante no panorama artístico, o de Wassily Kandinsky, numa introdução ao conceito de pintura abstrata junto das crianças. Efetivamente, se tivermos em atenção as palavras «ligar», «segredo» e «iluminação» que se conseguem ler nos recortes, estes são, em nosso entender, uma chamada de atenção para o mediador adulto (culto e informado) sobre o incontornável nome do professor da *Bahaus*, o qual, no seu *Do espiritual na Arte*, defende que

A pintura é uma arte, e a arte, no seu conjunto não é uma criação sem objectivos que se estilhace no vazio. É uma força cuja finalidade deve desenvolver e apurar a alma humana (o movimento do triângulo). É a única linguagem capaz de comunicar com a alma, a única que a pode compreender (Kandinsky, 2015:114).

Quanto às telas dos pintores pontilhistas que «ficaram em branco», numa fuga que nem a câmara de vigilância evitou, parece-nos interessante fazer a ponte entre o princípio deste movimento, cuja técnica «repose sur la capacité de l'œil et de l'esprit du spectateur à fondre les taches de couleur dans une gamme plus complète de tons»⁵⁹ e o trabalho da autora neste livro-álbum, que, na ausência de pontos, também desafia o leitor a preencher espaços vazios. Neste sentido, destaque-se o recorte em jeito de letreiro associado ao quadro mais pequeno que menciona a nome «Cooper's». O apóstrofo seguido do «s», a marcar a declinação no genitivo da língua inglesa, num possível tributo a Colin Cambell Cooper, pintor impressionista americano.

Esta ideia de adaptar obras de artistas famosos para uma aproximação ao público infantil, de que são exemplo os livros-álbum: *Les tableaux de Marcel*, de Anthony Browne; *Mauricette souricette*, de Stéphane Millerou; *O cão mal desenhado*, de Emma Dodson e *L'ours qui a vu l'homme qui a vu l'art*, de Riff Reb's⁶⁰; entre muitos outros, enquadra-se no que Sandra L. Beckett assinala no seu estudo «Artistic Allusions in Picturebooks» como

One of the most striking trends in contemporary picturebooks is the frequent, and often highly sophisticated, visual allusions to art works. Many of today's picturebook creators are master recyclers of art. Yet, in spite of the fact that this is a widespread phenomenon that can be found in books from many countries and for all age groups, the subject has received surprisingly little critical attention (...) (Beckett, 2010: 83).

⁵⁷ A página eletrónica historiadasartes.com/nomundo dedica um artigo sobre o abstracionismo-geométrico/suprematismo onde destaca: «Figura relevante durante a Vanguarda russa, contribuindo para a formação do suprematismo em conjunto com o seu mentor, Kazimir Malevich».

⁵⁸ O triângulo é a forma geométrica de eleição do autor de *Obra negra e violeta* (1924), à qual dedica uma importância metafórica nos capítulos «O movimento» e «Viragem espiritual» da sua obra *Do espiritual na Arte* (Kandinsky, 2015).

⁵⁹ *Definition et technique de la peinture pointilliste* (ArtSNetwork) disponível em <http://www.le-pointillisme.com/pratique.html>

⁶⁰ A obra *O cão mal desenhado*, de Emma Dodson, é referenciada na tese de (Florindo, 2012) e *L'ours qui a vu l'homme qui a vu l'art*, de Riff Reb's, ocupa um lugar especial em *Lire l'album* (Linden, 2007: 59).

Creemos que esta dupla página, pela originalidade na reconstrução de obras de arte consideradas como marcos importantes na História da Arte e da Cultura, constitui um exercício de aproximação aos próprios artistas aqui selecionados, que atuará certamente na criatividade dos pequenos leitores «como viagem iniciática nos múltiplos sentidos que um texto possibilita» (Ramos, 2003: 7) ou chave para um mundo habitualmente visto como deificado e intangível, que é o dos grandes artistas. Oferece-se, assim, ao pequeno leitor uma exposição que desce ao nível do seu olhar e da sua capacidade de compreensão, estimulando precocemente a sua sensibilidade artística. A criança atenta depressa se interrogará sobre o porquê de dois quadros estarem em branco e de existirem telas e obras de arte que parecem preenchidas, intactas e imunes à greve dos pontos. É neste momento, em particular, que o processo de leitura requer um guia adulto que apresente e explique as obras de arte e as correntes artísticas de referência, bem como as suas diferenças. Sem esta experiência de reconhecimento, o processo de descodificação da mensagem apenas funcionará parcialmente e perder-se-á a riqueza do todo. Por conseguinte, fica patente a intenção intertextual da criadora no sentido de proporcionar a confrontação de interpretações da criança e do adulto, visto que «great children's literature speaks to both adults and children, and the two audiences may approach textual and visual gaps differently and fill them in different ways, a process that the picture book creator may deliberately manipulate or bring about unintentionally» (Nikolajeva e Scott, 2000, cit. Ramos, 2007: 29).

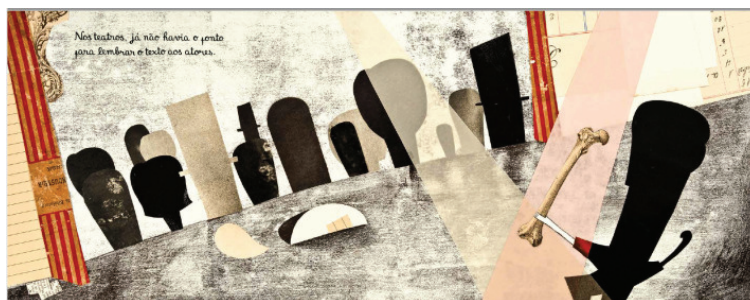


Figura 22 - Ilustração de Greve

Na dupla página que lembra de imediato a tragédia de William Shakespeare, *Hamlet*, (figura 22) a autora aborda esta vertente artística, que é o teatro, com «a ruptura e a subversão» (Ramos, 2010: 33) que lhe é característica. Tal como o fez nos anteriores campos temáticos afetados pela greve dos pontos, é com pontos de vista que «extrapolam claramente o domínio literário e mesmo artístico» (*idem, ibidem*: 36) que Catarina Sobral empresta a esta personagem em palco não o crânio de Yurik, o bobo do rei, recém-falecido, mas talvez um dos seus fêmures. O recorte deste adereço, que provirá certamente de um livro científico, revela o especial cuidado com a pormenorização, do qual resulta um efeito humorístico. Catarina Sobral lança um olhar cômico sobre este clássico da dramaturgia dedicado à reflexão sobre a condição humana num contínuo efeito da greve dos pontos. Sem texto, por não ter ponto que lho lembre, conclusão que se tira pelo balão de fala vazio no centro do palco, o ator esconde-se na sombra e fica mudo. A

situação é de grande comicidade, uma vez que o ator permanece quase invisível, remetendo todo o protagonismo ao fémur, num recuo constrangido perante o ataque dos holofotes cruzados. O posicionamento da personagem, acentuado pela opção da cor negra que contrasta com a iluminação do osso, transmite a ideia de inação prolongada. Nesta perspetiva, esta composição subtilmente trabalhada ao nível gráfico salienta «la lumière, la couleur ou le jeu des formes pour exprimer une durée» (Linden, 2007: 105).



Figura 23 - Ilustração de Greve

A inércia também afeta as bordadeiras (figura 23), cuja identificação profissional se faz pela componente verbal «As bordadeiras não podiam fazer nada» (Sobral, 2011). No entanto, a componente visual acrescenta mensagens à página que irão favorecer «a implicação do leitor na construção de sentidos, a experimentação, o questionamento» (Ramos, 2010: 33), nomeadamente a porta aberta desta cozinha que deixa adivinhar a impaciência de uma cliente com ar sofisticado. A palavra «imite» grafada no frigorífico poderá promover uma leitura sarcástica sobre o domínio das marcas, da moda e da falsificação.

É na cabeça das personagens que reside a singularidade da construção imagética. Ligada ao corpo de forma contínua, a cabeça é desproporcionalmente maior que o todo e apresenta-se distorcida pelo rosto. Este aparece sempre perfilado, ainda que o corpo esteja de frente. Só é visível um olho ovalizado, todo rodeado de pestanas que recorda os retratos de Picasso, nomeadamente o da figura 24, pela «exacerbação dos olhos e a combinação das abordagens de frente e de perfil» (Emidio, Valente, & Silva, s/ data)⁶¹.



Figura 24 - Face of a Woman

Pela riqueza das informações propostas, sobretudo pelas imagens, e pelas sugestões de revisitação de outros autores e das suas obras, Catarina Sobral organiza uma exposição a uma escala mundial, mas feita de pistas, de mensagens encriptadas deixadas para que os leitores de todas as idades se sintam conectados, em diferentes graus, neste encontro global. Catarina Sobral dirige-se a um leitor ingénuo e a um leitor crítico, tal como os destinatários de *Un drame bien parisien*, de Alphonse Allais, que, segundo Umberto Eco, pressupõe, desta forma, duas leituras (Eco, 1993: 279).

Sara Reis da Silva, no seu artigo «Pintores e pinturas revisitados na literatura para a Infância» (Silva, 2015), elenca cinco formas de se integrar a arte da pintura na literatura. Consideramos que *Greve* se enquadra em dois desses modos de promover essa inter-relação, sendo o primeiro resultante do processo de comunicação íntima entre a obra e a mensagem ilustrativa da autoria única da artista plástica e *designer* que é Catarina Sobral. O segundo processo explanado por Sara Reis da Silva, com base nos exemplos de José Vale Moutinho e de António Pina, e que cremos adaptar-se ao trabalho de Catarina Sobral e mais concretamente a *Greve*, representa «um subversivo relato visual» (*idem, ibidem*: 221) de obras clássicas num trabalho de reinterpretação «concedendo-lhe uma nova vida ou imprimindo-lhe novos sentidos» (*idem, ibidem*).

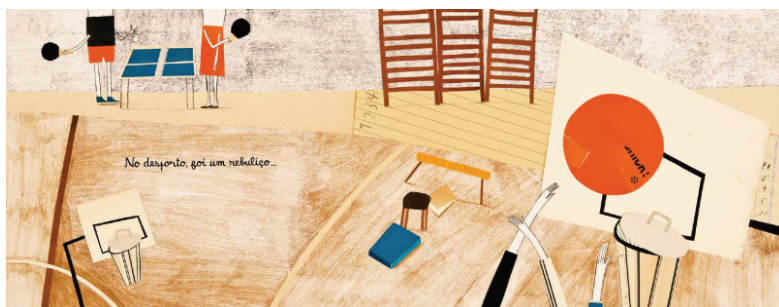


Figura 25 - Ilustração de *Greve*

A construção deste livro-álbum apoia-se, como ficou demonstrado na análise realizada, no uso de recursos semântico-estilísticos, como é o caso da polissemia da palavra «ponto», à volta da qual gira todo o projeto, e da metáfora visual que a imagem potencia, desempenhando um papel preponderante na construção de sentidos. Exemplo disso são os cestos de basquete, tradicionalmente abertos e constituídos por rede, aqui transformados em cestos do lixo, metálicos e com tampa. A ilustração do cesto do lixo sustenta-se na semelhança geométrica com o cesto do basquete, a qual, colocada neste contexto, sugere a substituição da ideia de recetáculo de pontos, ausentes por estarem em greve, e funde-se noutro conceito, o de recetáculo daquilo que se joga fora, sem utilidade. Com esta metamorfose, ideia suportada pelo recurso ao absurdo e ao *nonsense*, deixa de existir desporto, porque nenhum jogador consegue marcar pontos, que é o

⁶¹ Picasso, *feminino e arte moderna - A representação do feminino em alguns quadros de Pablo Picasso*.

objetivo desta atividade, e passa a haver «rebuliço». Assim, o jogo faz-se com um aglomerado de jogadores a tentarem, em vão, fazer o lançamento da bola para um recipiente fechado. Esta atividade caótica resulta num desrespeito total pelas regras deste desporto e, por sua vez, no descontentamento expresso na componente verbal. A ilustração da bola parece incorporar uma interjeição pouco polida verbalizada pelos atletas insatisfeitos, que surge cortada e acompanhada de um asterisco a alertar para a linguagem imprópria.

Num plano mais afastado, a ilustração dos dois jogadores de ténis de mesa funciona em contraponto (Nikolajeva & Scott, 2006: 17) face à componente linguística, na medida em que o posicionamento das personagens indicia um movimento lento e quase apático, longe do «rebuliço» (Sobral, 2011). Neste caso concreto, assiste-se, numa só página dupla, a uma multiplicação de vários elementos: texto e imagem, com esta última a desempenhar o papel de amplificadora das possibilidades da história e de complexificação do enredo (Ramos, 2010: 31). Esta página, em particular, suscita, ainda, uma reflexão sobre aquilo a que Sophie Van der Linden dá o nome de «cadrage» (Linden, 2007: 75), que define um espaço visível e circunscrito e um espaço que, embora não nos seja mostrado, existe em potencial. Assim, a autora explica que «Au-delà des limites du cadre, un autre espace nous est suggéré, car nous postulons que l'espace montré se prolonge au-delà des limites du cadre» (*idem, ibidem*: 76-77), referindo-se ao espaço da página que será construído mentalmente pelo leitor. Relativamente ao corte nesta imagem de *Greve*, consideramos que foi consciente a opção de prever uma continuidade dos corpos dos jogadores, quando a mesma não deixa ver mais além da sobreposição dos braços que tentam introduzir a custo a bola no cesto fechado. Numa construção mental hiperbolizada, os leitores conseguem imaginar que a proximidade dos membros, bem como a flexão dos mesmos, resultaria numa fusão dos corpos ou num abraço muito apertado, dependendo do grau de conhecimento que os leitores têm de desenho, assim como de anatomia humana. Trata-se de um encontro entre a imagem e o leitor que se faz de acordo com os pré-requisitos de cada um, tal como Sophie Van der Linden esclarece

À partir des indications données par une image, le spectateur effectue tout un travail de reconstruction en fonction des données visuelles de l'image mais aussi de son élaboration mentale qui dépend des conventions, des références culturelles et de son expérience personnelle (*idem, ibidem*: 77).



Figura 26 - Ilustração de *Greve*

Catarina Sobral explora conceitos como o «ponto de fuga» (Sobral, 2011), técnica usada no desenho para construir corretamente as proporções em profundidade, e brinca com a leitura literal da palavra «fuga», fazendo uso das potencialidades visuais da polissemia. Assim, a autora dispõe intencionalmente choques de perspectivas: uma personagem feminina que se desloca dinamicamente como quem foge de uma estrada, cuja saída está vedada com prédios, em direção a um carro que surge na vertical (figura 26). A autora de *Greve* reinventa, deste modo, a lei da proporcionalidade do desenho, o que resulta no encontro de garrafas, sacos do lixo e autocarros no mesmo lugar geométrico, isto é, sem a aplicação do ponto de fuga.

Com esta realidade desarmoniosa de conceção impossível, fruto dos erros propositados de perspectiva, que anulam a precisão e a correta perceção dos diversos elementos, Catarina Sobral não visa apenas refletir sobre a importância do «ponto de fuga». Cremos que o foco será a questão ecológica, com a chamada de atenção hiperbólica para as garrafas espalhadas pelo chão, que estariam no sítio certo com um simples gesto de separação do lixo. A componente verbal integrada na imagem, num recorte vermelho onde se lê «Só» (Sobral, 2011), reforça a teoria de que Catarina Sobral conta com a leitura promissora por parte dos leitores mais jovens como agentes de transformação do mundo e, conseqüentemente, do meio ambiente. Parece-nos que o desaparecimento do «ponto verde» não se referirá apenas à reciclagem no vidro mas, sobretudo, encerra em si a metáfora do mundo saudável e autossustentável, aqui representado pelas florestas e espaços verdes dos recortes na base da página dupla. Uma leitura atenta encontrará o eco do desaparecimento dos gestos ecológicos, bem como do cuidado com matas e florestas, no ponto negro a cinco páginas do fim da obra (figura 27). Este ponto, que ocupa meia página dupla, assemelha-se ao planeta Terra com os seus recortes distintos na cor e nos padrões a sugerirem os principais continentes, cuja opção cromática insinua um planeta queimado, sem vida. A interrogação retórica subentendida nas palavras «Como é que chegamos a este» (*idem, ibidem*), inseridas num diagrama em forma de seta, aparentemente construído num padrão que lembra o das guardas iniciais e finais, aponta para o ponto/globo terrestre, denotando a preocupação ambiental da autora.



Figura 27 - Ilustração de *Greve*

Creemos que existe, nestas duas duplas páginas, uma inter-relação complexamente construída na metamorfose do ponto verde (das florestas e espaços verdes) em ponto negro (dos

incêndios e da poluição), separados por um conjunto de outras cinco páginas duplas. Esta estrutura inovadora e complexa projeta uma mensagem que vai para lá do espaço do livro-álbum e que conta com o *feedback* do leitor. A propósito desta complexidade, que se revela cada vez mais uma tendência, Sophie Van der Linden conclui que

Si les conventions de lecture sont troublées, il faut reconnaître que de nouvelles voies expressives se trouvent également explorées. Les créateurs jouent des possibilités offertes par ces combinaisons. La narration se trouve dynamisée par ces effets visuels permettant une symétrie ou une polyphonie narrative, qui fait intervenir plusieurs voix narratives simultanées grâce aux variations spatiales et typographiques (Linden, 2007: 101).



Figura 28 - Ilustração de Greve

Na dupla dedicada aos pontos cardeais (figura 28) que «sumiram do mapa» (Sobral, 2011), a leitura faz-se de planos cruzados num mesmo espaço, técnica a que já aludimos anteriormente nesta dissertação. Talvez relacionada com a página simples dedicada aos espaços informativos, também afetados pela greve dos pontos, nesta dupla página, assiste-se a uma divergência quanto ao caminho a tomar por parte das três personagens. Se, por um lado, as personagens masculinas, uma de bússola na mão, e a outra impaciente, a apontar na direção oposta, prestes a entrar no carro, revelam a competição masculina na estrada; por outro, a personagem feminina de flor no cabelo, elegantemente vestida, a apreciar os lugares do mapa a serem visitados, demonstra uma posição descontraída. Esta dupla página parece parodiar alguns estereótipos da sociedade: a seriedade competitiva do homem na estrada por oposição à descontração feminina.



Figura 29 - Ilustração de Greve

Paralelamente ao apelo para um olhar atento dos leitores de todas as idades sobre comportamentos menos cívicos, através da paródia, a autora produz uma chamada de atenção para a importância da cultura e das aprendizagens, nomeadamente no que se refere à comunicação noutras línguas. Repare-se, nesta dupla página (figura 29) onde o merceeiro «(D)A Pérola do Bairro» (Sobral, 2011), de ar constrangido a coçar a cabeça por, para além de não ter «pontos de referência» (*idem, ibidem*), ainda teria de dar essas indicações em inglês. Quanto aos turistas, cujo idioma a autora habilmente introduziu com um recorte da cidade de Londres num balão de fala, perante a infrutífera comunicação com o vendedor, dirigem-se para a esquerda da dupla página, talvez numa alusão ao norte.

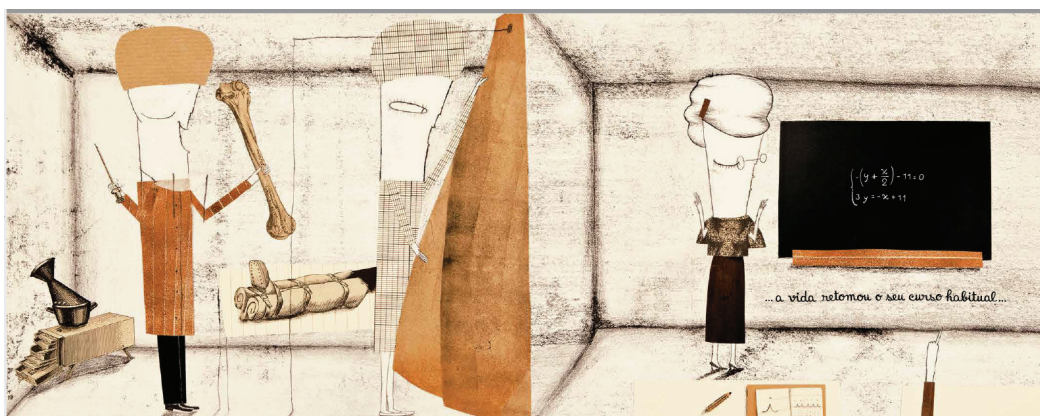


Figura 30 - Ilustração de Greve

Anunciado o fim da greve dos pontos, «... a vida retomou o seu curso habitual...» (Sobral, Greve, 2011), na saúde, com as operações a seguirem o seu funcionamento normal, o que explica o sorriso do cirurgião, que, de ar vitorioso, já pode fazer uso da agulha ou do picador de gelo, usado nos primórdios da medicina.

No ensino, a palavra «curso» aponta para as lições em que os *is* voltam a grafar-se com pontos, naquilo que parece ser uma chamada de atenção para o uso correto do português, mesmo que a aula seja de matemática. Repare-se na interessante forma de construir a dobra da página, como se do setor da saúde, a cortina desse para o do ensino (figura 30).



Figura 31 - Ilustração de Greve

Cada dupla página é uma galeria e um espaço onde o leitor entra para ser catapultado novamente em direção a outros destinos, como numa abertura de planos paralelos a que já aqui fizemos referência. Numa contínua preocupação pedagógica implícita, Catarina Sobral apela à literacia no final de *Greve*, na dupla página que é um jornal, que contempla os dados editoriais da publicação. Efetivamente, a penúltima dupla página desta obra lança um olhar metaficcional sobre um outro livro-álbum, *Oinc, A História do Príncipe Porco*, que conta com o texto e grafismo de Isabel Minhós Martins, inspirado e construído a partir dos desenhos de Paula Rego, a ilustradora da obra. A inclusão deste dado como «novidade editorial» (Sobral, *Greve*, 2011)⁶² merece uma atenção especial pela inversa proporcionalidade de destaque face ao sensacionalismo quer da imagem quer da componente verbal no título da notícia, «Grande Inauguração» (Sobral, 2011). Neste jornal, intitulado «Ponto sem Nó», vem ao de cima a cultura portuguesa, a do «País», numa visão que critica as soluções conjunturais dos dirigentes do governo, o próprio português pela sua falta de sentido crítico e a comunicação social que dissemina esse perfil. O problema gravíssimo da greve, que afetou todas as infraestruturas, que abalou o ensino, a saúde, a arte, o turismo, ficou, afinal, resolvido porque o ponto precisava de visibilidade. Do nada surgiu uma escultura ou rotunda a celebrar o ponto desertor e todos aplaudiram o seu regresso, sem questionar metodologias ou estratégias. Com a «Grande Inauguração» do monumento ao ponto, o caso ficou encerrado e o assunto terminou em festa, como num passe de magia, sugerido pelo brilho no chapéu da personagem que se eleva perante os aplausos populares. Repare-se que o título da notícia não se articula com o fenómeno anunciado no início do parágrafo-guia, onde a gravidade da situação premente das linhas é inteiramente asfixiada perante o esfuziante desfecho dos pontos.

Na última página dupla, a interrogação retórica «...Ou será que não?» (*idem, ibidem*), na qual surge subentendida a ideia de negação de uma frase anterior que remete para o retomar do curso habitual da vida, fica claro que esta história é uma narrativa aberta. O desaparecimento da linha na silhueta da personagem que se vê ao espelho, irritada, de punhos cerrados por não conseguir «manter a linha!» (*idem, ibidem*) e a falta de «linha de raciocínio» (*idem, ibidem*) na outra, que tenta redigir cartas, confirmam este novo protesto.

A predominância da componente pictórica sobre a palavra, em contraste com a simplicidade do texto, faz desta obra mais do que um livro para ser lido, uma obra de arte para ser apreciada. Na conjugação dos seus elementos subtis de recortes e desenhos, nas suas formas, texturas, linhas e perspetivas, este trabalho comprova a «necessidade de ler os álbuns enquanto formas de arte visual e não literária» (Ramos, 2011: 19).

62 Com estes dois títulos, a editora inaugurou na coleção «Orfeu Mini» a publicação de autores portugueses e de edições concebidas originalmente pela editora Orfeu Negro e pelos seus autores. Além de uma decisão editorial, esta parece ter sido, também, uma estratégia de divulgação da Orfeu Negro, nacional e internacionalmente, como editora de projetos originais (portugueses e estrangeiros). Apesar de pôr em destaque esse título, no ano 2011, foram publicados na colecção «Orfeu Mini» os seguintes títulos *Perdido e Achado*, de Oliver Jeffers; *O Lanche do Senhor Verde*, de Javier Sáez Castán e *O Cavaleiro-Coragem!*, de Delphine Chedru.

Catarina Sobral desafia, assim, os leitores de todas as idades, desde a capa à última página, numa viagem que se quer partilhada, visto que a exploração deste livro-álbum requer um mediador com um conhecimento dos códigos da imagem e da palavra a um nível elevado para poder guiar um jovem leitor. Sophie Van der Linden, em *Lire l'album*, confirma esta ideia ao afirmar que

On touche ici à l'aspect paradoxal de l'album; d'abord destiné aux plus jeunes d'entre nous, *a priori* aux moins expérimentés en matière de lecture, il s'affirme comme une forme d'expression à part entière et n'en appelle pas moins des compétences de lecture affirmées et diversifiées (Linden, 2007: 7).

Deste modo, enumeram-se, numa revisão lúdica, todas as áreas semânticas da palavra: no modo sério, como o ensino a toma, desde a História à saúde e à anatomia Humana, passando por várias artes, da literatura ao teatro, incluindo a pintura. Talvez fosse intenção da autora chamar a atenção para determinados «pontos» cruciais que merecem um olhar atento e uma intervenção efetiva, numa aproximação a Saramago, da sua escrita sem pontos, mas também na sua luta por uma escrita interventiva. Explorados nas suas diversas aceções, os pontos percorrem a sociedade de uma forma global e a sua ausência, como um vírus ubíquo, resulta numa lição ecológica de cultura geral, numa perspetiva surrealista que lembra dramas absurdos como o *Rhinocéros*, de Ionesco, ou o realismo mágico, de inspiração saramaguiana, de *Jangada de Pedra* ou *Ensaio sobre a cegueira*.⁶³

Greve apresenta-se como uma interseção dos diferentes domínios da palavra «ponto». Verdadeiros protagonistas ausentes, os pontos afetam terceiros numa constante metamorfose de sentidos, num jogo de homonímia entre o real significado e o contexto fantasiado, cuja interpretação exige «um domínio elevado de múltiplos códigos (linguísticos, culturais, simbólicos e outros que enformam o policódigo literário)» (Ramos, 2010: 59).

Este jogo de planos paralelos a que assistimos em *Greve* é semelhante ao que se encontra na essência do mundo ficcional da obra cinematográfica *Matrix*, sobre a qual Denis Mellier centra a sua reflexão com o intuito de clarificar o objetivo que estará por detrás do efeito especular da cena

Ludique ou tragique, virtuose ou épuré, la scène spéculaire, comme toute incarnation du double, n'a jamais d'autre objet que de signifier, dans la violence et la mort, l'effroi et le sens suspendu, ces matières premières dont sont faits les thrillers, la lancinante question des identités mise en crise par leur propre reflet (Mellier, 2002: 275).

Apelando a um olhar atento do leitor sobre o visível na relação da imagem com o texto, a chave de sentido de *Greve* constrói-se através da relação com o metafórico, numa viagem que aflora no real. Numa enumeração dos vários planos afetados pela ausência de pontos ou dos universos onde parece urgir uma mudança, *Greve* é uma súplica de várias micro-diegeses, que vão sendo narradas alternadamente. Funcionando como experiência ímpar de leitura, na medida

⁶³ No estudo intitulado *Corpo e Epidemia na obra de José Saramago e de Eugène Ionesco*, Simona Vermeire associa os dois autores numa reflexão sobre a viralidade como drama inerente ao próprio homem (Vermeire, 2014).

em que abre os horizontes interpretativos e permite o diálogo com múltiplas realidades, este livro-álbum integra-se claramente no domínio literário

Capaz de transportar o indivíduo para fora dos seus limites e constrangimentos (temporais, espaciais, sociais, culturais, religiosos...), o universo literário abre uma imensidão de portas, a partir das quais muitas outras se voltam a abrir também, possibilitando-lhe uma experiência rica, diversificada e multiforme da existência humana (Ramos, 2017).

À medida que se mergulha na dimensão ficcional de *Greve* levanta-se a questão: «Who is the implied reader of this book? Does this book address the adult reader over the child's head, or is this completely a picturebook for grown-ups?» (Koskimies-Hellman, 2010: 240), uma vez que a profundidade das questões abordadas ultrapassa o domínio da infância, permitindo a sua inclusão no âmbito da chamada literatura *crossover* (Falconer, 2009, 2010; Beckett, 2009, 2010).

3.3. Metalinguagem e relações interartísticas: a propósito de *Achimp*a

O segundo livro de autoria única de Catarina Sobral, *Achimp*a, publicado em 2012, segue a tipologia da obra de estreia da autora: um livro-álbum narrativo onde se cruzam diversas artes, tendo como destinatário preferencial (mas não exclusivo) as crianças.

Recomendado pelo Plano Nacional de Leitura para o 3.º ano de escolaridade, *Achimp*a aborda o tema do poder da língua viva, a consistência da palavra enquanto recetáculo de informações, emoções e vivências, mesmo quando o seu uso, apesar de uma busca incessante, não se enquadra na sua definição formal nem na sua catalogação gramatical, exigidas por quem supostamente é detentor do saber. O «invólucro deítico»⁶⁴, tal como a própria autora a define, referindo-se à palavra «achimpa», vem desnudar falantes e ouvintes, que num ato de cortesia ou constrangimento aceitam ou fingem aceitar o significado atribuído ao vocábulo.

A obra em análise foi vencedora do prémio da Sociedade Portuguesa de Autores, como Melhor Livro para a infância em 2013 e, também, do *Best Picture Book Illustration* Amadora BD – *International Comics Festival*, em 2013. Catarina Sobral foi finalista do Prémio *Soligatto*, em 2015, e premiada em 2016 pela *Fundación Cuatrogatos*, que colocou *Achimp*a na lista dos vinte melhores livros para a infância escritos ou traduzidos para espanhol, um ano depois de ser editado na Argentina. Após ter sido publicado em Portugal, o livro de Catarina Sobral foi igualmente traduzido e editado em França, Itália, Suécia, Brasil, Hungria, Alemanha, Argentina e Inglaterra.

À semelhança das restantes obras alvo de análise, convém referir o trabalho adicional de criatividade e motivação à leitura por parte da autora na produção de um *booktrailer* de promoção de *Achimp*a, que é possível visionar e descarregar da página oficial de Catarina Sobral⁶⁵.

A capa desafia desde logo o público-alvo a questionar-se acerca dos elementos fulcrais da narrativa – personagens, espaço e ação – com a escolha de uma bibliotecária posicionada de costas viradas para o leitor, numa atarefada missão de ordenação de livros numa estante, em cuja última prateleira coloca, surgindo em bicos dos pés, as três últimas obras, diferentes das restantes por terem cor (figura 36). A opção por uma simulação da ilustração de traço infantil, com os elementos anatómicos da figura humana sem articulações e sem curvaturas, reforçada com o uso do lápis de cor⁶⁶, cria uma perspetiva cujo enredo se prevê direcionado para os pequenos leitores.

A componente verbal parece funcionar como um enigma a desvendar numa leitura partilhada, promotor de uma frutífera antecipação de hipóteses quanto ao conteúdo do livro, a partir da escolha de um título inusitado, formado por uma palavra desconhecida⁶⁷. Apresentado numa grande diferença de escala comparativamente com a ilustração, o título posiciona-se como personagem principal do livro. De exploração incontornável, daí ocupar parte do espaço da

⁶⁴ Expressão utilizada pela escritora aquando da sua participação no programa televisivo «Palavras Ilustradas» de Fernando Alvim, no dia seis de maio de 2015.

⁶⁵ <http://caterinasobral.com/>

⁶⁶ «Oil, wax pastel, pencil» (em: <http://caterinasobral.com/books/>).

⁶⁷ De referir que o verbo *chimpar* com significação popular de «pespegar» pode ser associado a um fenómeno de prótese.

primeira prateleira de livros, a componente verbal anuncia-se ao leitor com muita força, «como um soco no olho» (Sobral: s/d).

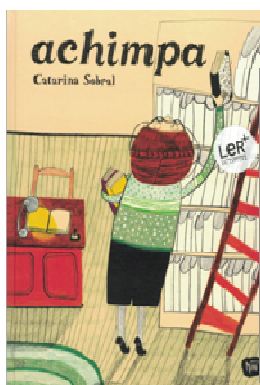


Figura 32 - Capa de *Achimp*a



Figura 33 - Contracapa de *Achimp*a

Num jogo visual que cria um efeito de espelho, ao retomar os mesmos elementos da capa com a variação cinética da bibliotecária e do respetivo ponto de fuga, a contracapa parece contribuir para um reforço da valorização do espaço da biblioteca (figura 33).

É interessante verificar que nas diversas traduções a que a obra foi submetida foi adicionado um subtítulo – na edição francesa, *Achime, le mot mystère*; na edição italiana, *Cimpa, la parola misteriosa*; na edição sueca, *Atjimpa, del mystisha ordel*; na húngara, *Asimpa, a titokzatos szó*; na alemã, *Aschimp, das geheimnisvolle Wort*, e na edição inglesa, *Achimp, The mysterious word*. Excetuam-se, nesta análise das diferentes capas, a tradução efetuada pela Limonero (Argentina), que mantém apenas o título e o nome da autora, tal como na edição original, e a edição brasileira, sem qualquer segmento adicional. Outras alterações à capa merecem atenção: a tradução alemã da obra optou por alterar a cor do título, apresentando-o num tom acastanhado, e a editora inglesa grafou a letra inicial do título em maiúscula. Estas variações, apesar de pontuais, mereceriam uma análise detalhada que não cabe nos limites deste estudo, mas para cuja possibilidade não queremos deixar de alertar.

Atente-se, igualmente, nas guardas iniciais, cuja construção parte da primeira folha do caderno⁶⁸, processo que se repete no final da obra com as guardas finais (figura 34). A ilustração particulariza a visão da capa, atraindo o olhar para um carrinho de livros a ocupar toda a folha dupla. Nesta perspetiva, é atribuída especial ênfase à componente verbal das coordenadas alfanuméricas de localização dos livros, conseguida pela diferença de escala entre as mesmas, o tamanho dos livros e a figura humana que empurra o carrinho. De sublinhar que esta última é inferiorizada na composição, que a apresenta de forma cómica, numa perspetiva na qual as mãos e o pé parecem não pertencer ao mesmo corpo, conseguindo, com sucesso, abrir portas para a antecipação de hipóteses sobre a narrativa.

⁶⁸ Entende-se por *caderno* uma unidade constituída por quatro membranas «Do lat. Quaternu-, do distributivo *quaterni*, quatro de cada vez; quatro ao mesmo tempo» (Machado, 1995: 21).



Figura 34 - Guardas iniciais e finais de *Achimpá*

É interessante constatar que é precisamente com esta dupla página que se inicia o *booktrailer*, que também é da autoria de Catarina Sobral.

A folha de rosto inclui, no caso desta obra, todos os elementos com função editorial, dando relevo à editora Orfeu Negro, mas também à dedicatória «Para os achimpíssimos P, B e A», que retoma a palavra do título, atribuindo-lhe a função expressa de modificador dos nomes abreviados. Nesta dupla página, a autora investiu numa ilustração a partir da qual perpassa a ideia de confusão arquitetónica que caracteriza o aglomerado de construções habitacionais, de paredes meias com fábricas, num bairro em que cada um opta por uma cor, um tipo de telhado e um formato de janela diferentes. A exploração desta imagem colabora ativamente na construção de expectativas sobre a história que se inicia, colocando a tónica no papel que o gosto individual desempenha na construção do coletivo, articulando-se com o processo de interpretação da palavra «Achimpá». Tal como defende Ana Margarida Ramos, a componente visual dos álbuns não é um elemento decorativo, integrando o seu sistema de comunicação numa articulação dialógica com o texto verbal, em articulação com o qual se edifica a mensagem (Ramos, 2011: 25).



Figura 35 - Folha de rosto de *Achimpá*

Sem aparente predileção por um formato específico, mas antes comprometida com a expressão e a construção de sentidos do projeto em si, Catarina Sobral corporiza no livro-álbum, «lugar de experimentação artística, laboratório da criação de uma arte mista» (Ramos, 2010: 115), uma clara vontade de diversificar o uso de linguagens visuais distintas, numa liberdade constante de reinvenção do próprio estilo, em que o formato não é exceção. O uso de diferentes formatos aproxima, assim, Catarina Sobral de criadores «who work in diferente formats (...) apparently have some ideas about choosing a format to suit their purpose» (Nikolajeva & Scott, 2006: 242).

Efetivamente, uma análise do aspeto físico deste livro-álbum revela todo um trabalho de divergência visual face à criação anterior, também distinto dos seguintes, com exceção para a constante ausência de brilhos, numa preferência pelas tintas *mate*, que percorre toda a sua obra. A opção pela leitura vertical, num formato retangular em *Achimpa* (Sobral, 2012), favorece a exposição das personagens de corpo inteiro, aspeto visível, desde logo, na capa e na contracapa, bem como o uso das técnicas *plongée* e *contre-plongée*, e a criação de planos gerais, nesta aventura que é a viagem urbana de descoberta lúdica da funcionalidade e catalogação da palavra misteriosa.

Este livro-álbum é composto, maioritariamente, de páginas duplas, que suscitam, a cada virar de página, um olhar expectante sobre um novo espaço a materializar-se, como na espera por um novo plano cinematográfico. A criadora opta, neste caso, por um ritmo mais quebrado, pela ampliação que a dupla página beneficia, onde «textes et images s'organisent librement» (Linden, 2007: 65). Parece-nos que o trabalho de construção da imagem, sobretudo, à escala da página dupla, encontra nos exemplos destacados a sua expressão maior, como tentaremos evidenciar. Numa construção estendida pelo espaço que a dupla página possibilita, a viagem da palavra «Achimpa» encontra uma paragem num drama doméstico altamente elaborado em torno da constatação desesperada do bolo queimado (figura 36). A forma verbal «Achimpa-o», na resposta maternal, encontra aqui um dos seus campos semânticos no socorro à filha. Trata-se de um conselho da mãe, a prontificar-se a responder com uma dica que parece ter transitado de geração em geração, tal como sugere o alinhamento perfilado da progenitora e dos retratos dos familiares que, num diálogo que se imagina sequencial, lembra o jogo do telefone árabe. Esta complexa construção suscita o cómico, porque, não havendo remédio para o bolo queimado, a palavra misteriosa incluirá, certamente, numa das suas aceções a expressão «Deitar ao lixo», que será o destino deste bolo, atendendo ao conceito do que é comestível. Merece um olhar atento o traço comum desta família, a boca aberta, o que sugerindo uma possível tradição fadista⁶⁹, poderia transformar esta questão doméstica num drama musical. Repare-se como a dimensão hiperbólica da boca da criança, reforçada pelo posicionamento sobre a cadeira, num plano mais elevado, em *contre-plongée*, permite uma visão dantesca da dimensão da boca a sugerir o brado que emite. É de uma forma simultaneamente simples e eficaz que a ilustração simula um cantar ao desafio entre mãe e filha, intensificado pelo grafismo da componente linguística. Na fala da criança,

⁶⁹ Para além da aparente referência à cultura portuguesa, através da alusão ao Fado, este álbum contém outros elementos: o táxi verde, a calçada portuguesa e o elétrico 28 que vai para a Graça.

apresentada numa «linha em perspectiva» (Ramos, 2007: 43), a simultânea repetição e diminuição dos caracteres na palavra «Mãããee» (Sobral, 2012) reflete o chamamento desesperado da filha na procura de uma solução para o seu problema culinário. Na linha icónica ascendente em «Achimpa-o!» (*idem, ibidem*), que é a resposta da mãe, o posicionamento da palavra exprime o conselho tranquilizador que terá passado de geração em geração. Esta dupla página constitui um ótimo exemplo de que «les créateurs peuvent s'appuyer sur la reliure pour organiser un système de correspondances ou d'écho d'une page à l'autre» (Linden, 2007: 66), a privilegiar espaços distintos para o emissor e para o recetor que no eixo da página se confrontam. Efetivamente, a dupla página favorece o diálogo entre texto e ilustração, constituindo «uma lente através da qual é percepcionado o texto e a(s) mensagem(ns) que ele contém» (Ramos, 2010: 11), procurando despertar a atenção das crianças leitoras, ao contar uma história que será a delas também, nos cúmplices primeiros passos na confeção de bolos de caneca, nem sempre com desfechos felizes como este, acompanhadas pelas mães e avós habituadas a socorrerem as emergências, que a experiência ensinou.



Figura 36 - Ilustração de *Achimpa*

Repare-se, de seguida, na estratégia inteligente e eficaz da construção do tronco da árvore, tanto na ilustração da figura 37 como na da 38, que, neste último caso, também coincide com a porta do elétrico. A opção por centrar a ilustração, e contornar, assim, o eixo da página dupla numa economia de espaço, evita a inestética ilustração dobrada ou incompleta, sugada pelo constrangimento do suporte material⁷⁰.

⁷⁰ Constituem exemplos desse «descuido» com a imagem as duas primeiras páginas duplas, nas quais a ilustração sofre um desfasamento: na primeira, os livros; na segunda, o móvel, entre outros.



Figura 37 - Ilustração de Achimpa



Figura 38 - Ilustração de Achimpa

Destaque-se, na dupla página (figura 39), onde o recurso à repetição da personagem da extremidade lateral, a única sem telefone nas mãos, promove uma ambiguidade intencional sobre a relação espaço-temporal entre os dois lados da página dupla, o que vai ao encontro das palavras de Sophie Van der Linden, quando afirma

Les créateurs maintiennent parfois sciemment l'indécision, notamment par une représentation du décor pouvant former une unité spatiale et des personnages répétés sur chaque page. Le lecteur peut être troublé: s'agit-il d'un même espace-temps? (Linden, 2007: 66).



Figura 39 - Ilustração de Achimpa

Creemos que este mecanismo pretenderá simular um movimento circular do «investigador», num circuito de reflexão profunda e contínua, para reforçar a sua apresentação argumentativa, no sentido de convencer os presentes de que «estavam todos equivocados» (Sobral, 2012), o que resulta num cómico de situação e de caráter da própria personagem, a que não serão insensíveis todos leitores, adultos e mais novos.

A Ilustração surge maioritariamente cortada no limite da página, o que permite imaginar uma continuidade para além do que é visível, numa ativação da criatividade do leitor que fará esse prolongamento. Destacam-se, no entanto, nas dezasseis páginas duplas que compõem este livro-álbum, duas onde o texto visual resulta de um enquadramento no qual o fundo se oferece também como margem: o da página de rosto (figura 35) e a componente pictórica da figura 40, ambas a sugerirem uma visão urbana num plano superior afastado. Esta última retrata, de forma magistral, a velocidade da comunicação ou, melhor, da ignorância que se alastra como um vírus. Numa abrangência do circuito da palavra pelas casas particulares, lojas, fornecedores e fábricas, numa frenética e súbita necessidade de obter «achimpas» (Sobral, 2012), onde sobressai o pormenor dos inúmeros telefones e faxes.

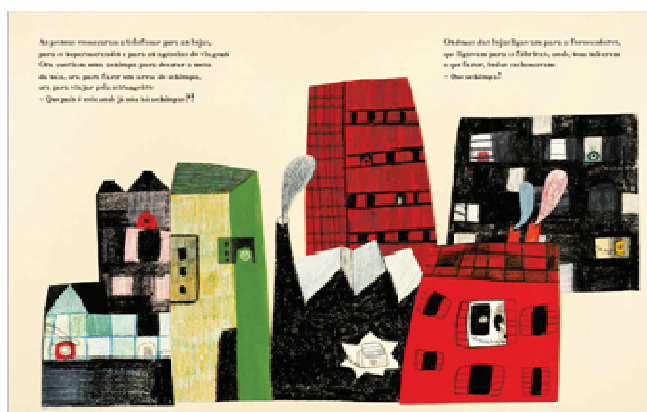


Figura 40 - Ilustração de *Achimpas*

Constitui um importante veículo promotor de sentidos a ilustração do rosto das personagens, em particular na anatomia dos olhos, numa abertura mais ou menos acentuada, com a íris encostada ao canto; ou totalmente fechados pelas pálpebras firmemente seladas, quase categóricas; moldados pela sobrancelha arqueada ou assimétrica, que também merece uma atenção especial como elemento que imprime expressividade na emoção da mensagem que a autora pretende transmitir. Num levantamento das ilustrações dos olhos das personagens (figura 41), parece-nos que se centra neste órgão a expressão do entusiasmo da descoberta da palavra nova; a atenção perscrutante do ouvinte perante o relato do achado; o ar examinador do linguista; o equívoco e o desconcerto de quem fez encomendas de «achimpas»⁷¹; o olhar compenetrado e

⁷¹ O nariz também desempenha um importante papel na transmissão dessa ideia, uma vez que aparece torcido, a exprimir a ideia de descontentamento face ao tempo perdido.

persuasivo do Primeiro-ministro; a seriedade afetada dos elementos que compõem o governo, e, por fim, a benevolência e a paciência do gramático, habituado a estudar as *cambalhotas* da língua.



Figura 41 - Ilustrações de *Achimpá*

Constitui uma opção interessante a inclusão de pormenores pictóricos, que levarão o leitor a questionar-se sobre a sua função na história e, consequentemente, à inevitável realização de antecipações interpretativas. Efetivamente, a autora parece brincar com os pormenores (figura 42), numa tentativa de captar o olhar de leitores mais atentos, uma vez que o livro-álbum contemporâneo, de recorte pós-moderno, «exige um leitor ativo e colaborante, capaz de responder e de fazer perguntas» (Ramos, 2012: 198). Assim, a autora explora a ideia comumente aceite de que o passarinho, muito presente na literatura infantil, poderá ser o agente de difusão de conhecimento e, neste caso, poderá estar associado à propagação da palavra misteriosa. Também o pormenor da silhueta negra com antenas, nas bancadas do Parlamento, atrai o olhar do leitor, que poderá associá-lo às teorias que giram em torno da ideia da existência de extraterrestres infiltrados no nosso planeta. Neste livro-álbum em específico, aliando essa ideia à matéria em discussão, poder-se-á levantar, nas mentes mais criativas, a hipótese de a palavra «achimpa» ter origem alienígena. Do mesmo modo, a ilustração do rato, atento à lição de gramática, aquando da entrevista ao especialista na matéria, no espaço da rádio, constitui um pormenor interessante a merecer alguma atenção. Numa visão fabulística, este ratinho, que lembra o *Little Stuart* ou o protagonista do *Ratatouille*, as personagens célebres de filmes de animação infantis, estará certamente presente para acrescentar um apelo ao estudo, endereçado aos leitores mais jovens.

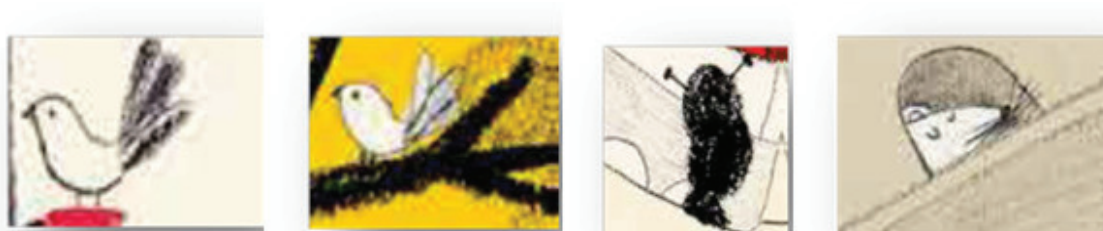


Figura 42 - Ilustrações de *Achimpá*

Para além da hipérbole contida no percurso internacional efetuado pelo investigador «por tudo quanto era livraria, biblioteca, alfarrabista» (Sobral, 2012), importa refletir sobre o caráter pedagógico desta dupla página (figura 43). Intimamente relacionado com o tema da palavra, ao

qual se associa o da importância da leitura e da cultura numa visão global, este bloco de sentidos icónicos e verbais acrescenta saberes fulcrais à narrativa, ainda que seja imprescindível a atuação do mediador adulto para os estimular. Insere-se, neste ponto, a alusão à cultura de troca de livros, de compra de exemplares usados, como facilitadores do processo de promoção da leitura; à importância dos alfarrabistas, que tendem a desaparecer, e à dimensão física das livrarias, dos mais variados e originais estilos arquitetónicos como pontos culturais a merecerem todo o respeito. Surgem, assim, representações de diversas livrarias icónicas, situadas quer na Europa, como a *Lello & Irmão*, no Porto, a *Artes e letras* e a *Ler Devagar*, ambas em Lisboa, a *Canuda*, em Barcelona, a *Shakespeare and Company*, em Paris, a *Alta Acqua*, em Veneza, a *Barter Books*, em Northumberland, a *Daunt Books*, em Londres, e *Athenaeum Boekhandel*, em Amesterdão, quer na América, com a referência, do outro lado do Atlântico, à *Grand Splendid*, em Buenos Aires, e a *Livraria da Vila*, em São Paulo (Lorena).

Esta visita a espaços de leitura emblemáticos a uma escala mundial, numa só página dupla, traz à memória a ironia de Daniel Pennac sobre o que é importante para criar a magia da leitura. O autor elege como estratégia de motivação à leitura, mais eficaz do que o domínio de todos os títulos, o entusiasmo do adulto, interpelando-o:

Caros bibliotecários, guardiões do templo, é excelente que todos os títulos do mundo tenham encontrado refúgio na perfeita organização das vossas memórias (o que seria de mim sem vocês, eu, cuja memória se assemelha a um deserto?), é prodigioso que estejam a par de todos os temas ordenados nas estantes que vos cercam... mas como seria bom, também, ouvir-vos *contar* os vossos romances preferidos aos visitantes perdidos na floresta das leituras possíveis... como seria bom que lhes dessem a conhecer as vossas melhores memórias de leitura! Sejam contadores – mágicos – e os livros saltarão directamente das estantes para as mãos do leitor (Pennac, 1992: 125, 126).



Figura 43 - Ilustração de Achimpa

Ao longo da obra, a mancha gráfica é inserida na ilustração numa composição livre que consideramos original, na medida em que escapa às quatro tipologias de «mise en pages» propostas por Sophie Van der Linden, inserindo-se na classificação que a autora designa de «création contemporaine» (Linden, 2007: 68-70), pela opção inovadora por explorar novas formas de expressão icónico-linguística. De facto, apesar da continuidade narrativa do enredo, com o

elemento coesivo da viagem na procura do real significado e lugar da palavra «achimpa» (Sobral, 2012), não é reservado nenhum espaço específico para a componente linguística, não há qualquer compartimento fechado, nem tampouco uma diferenciação ao nível do fundo. Palavra e imagem mesclam-se de forma inesperada, surgindo o texto ora na parte superior da página, ora na base, alinhado, quer à esquerda quer à direita, centrado ou em linhas icónicas.

Do ponto de vista do grafismo, a palavra parece querer usurpar o protagonismo da imagem como na dupla página da figura 38, na qual a conversa entediante entre os dois interlocutores é representada pela repetição da onomatopeia «blá blá blá blá blá» (Sobral, 2012). Grafados caligraficamente em orientações diversas, os monossílabos sugerem salpicos de saliva da personagem de bigode, que caem ritmados como as gotas da chuva, expulsos num espirro que suscita no interlocutor o pronto uso da «interjeição», «Achimpa!» (*idem, ibidem*) numa aproximação ao «santinho!», «saúde!» ou «viva!».

O texto, repleto de humor, constitui uma parte importante deste livro-álbum, que incide sobre a problemática da palavra e o papel do falante, mediado pela reduzida autoridade dos responsáveis pela validação da matéria, gramáticos e linguísticos, em comparação com a da D.^a Zulmira. Desempenham, no texto, uma importante função as indicações temporais dos conectores «Um dia», «Até que», «Depressa», «Entretanto», «Afinal», «Então», «mas no dia seguinte», «E», «mais uma vez» e «Finalmente» (Sobral, 2012), na coordenação das ações desta viagem em busca da palavra. Estes conectores desempenham um papel que Sophie Van der Linden apelida de «régie», que a mesma distingue das funções de «limitation», «ordonnancement» e «liaison» (Linden, 2007: 110). No caso em exegese, cremos estar perante um livro-álbum, onde «Le texte peut également, de manière explicite, prendre en charge les indications concernant le temps fictif» (*idem, ibidem*). Ainda que a ilustração represente um importante papel neste livro-álbum, já focado nesta dissertação, são poucas as páginas que não contêm palavras, o que poderá sustentar a nossa ideia de que é na componente linguística que recai grande parte do foco. A constante chamada de atenção do leitor para o dinamismo da língua é visível no importante acervo de expressões com reminiscências do discurso oral, que aportam uma conotação específica caricatural quer aos falantes, quer aos estudiosos da língua. Saliente-se o uso de expressões populares para traduzir a incerteza das fontes bibliográficas ou o seu desuso «o tempo dos afonsinhos» e «caquético» (Sobral, 2012). O recurso a este registo resulta na ridicularização do linguista que, cremos, coincide com «o investigador» (*idem, ibidem*), quando usa o termo «Abrenúncio» (*idem, ibidem*) e volta a sê-lo na narração interligada com a descrição do seu carácter, numa aproximação a um detetive pouco profissional em «tendo pesquisado com mais afinco» (*idem, ibidem*), permeável às emoções do momento «não contente com o rumo das coisas» (*idem, ibidem*) e algo impulsivo «decidiu arregaçar as mangas» (*idem, ibidem*) e «Correu tudo quanto era» (*idem, ibidem*). A resposta do gramático, quando conclui «Ora bem!» (*idem, ibidem*), também resulta numa paródia deste profissional (*idem, ibidem*). Neste último caso, supõe tratar-se de uma resposta a uma intervenção do entrevistador, dado o uso do travessão. No entanto, sem a indicação do interlocutor, a passagem que exemplifica a conversão «Como

estranho, estranhamente, estranhar... ou lento, lentamente, lentidão» (*idem, ibidem*) deixa margem para dúvidas quanto ao respetivo emissor.

Como num filme, no qual o destino do mundo depende de um núcleo de personagens, os responsáveis pela resolução da trama do universo de *Achimpá*, decidem partir em busca da verdade. Parecem ser quatro os anti-heróis desta narrativa, embora da constituição do grupo apenas seja referenciado verbalmente o linguista/investigador, uma vez que, no plano sintático, parece haver uma indeterminação do sujeito em «sabia-se» e «decidiram perguntar» (*idem, ibidem*), reforçada pelo uso do pronome indefinido «alguém» (*idem, ibidem*). É, assim, à ilustração que cabe o papel de enunciar, neste caso, os quatro elementos que embarcam na viagem, a bordo de um carro vermelho no início e no fim da narrativa (figura 44). Assiste-se a esta paródia em torno da linguagem, feita de incertezas quanto aos intervenientes e quanto aos factos, «quase de certeza» e «Tudo levava a crer» (Sobral, 2012), mas descrita hiperbolicamente como «o descalabro». Importa destacar o papel da D.^a Zulmira, como juíza ou druida urbana, cujo estatuto reside na idade «137 anos» (*idem, ibidem*) e lhe concede autoridade para conferir a existência, bem como classificação linguística das palavras inventadas, «achimpa» e «perlinço» (*idem, ibidem*).

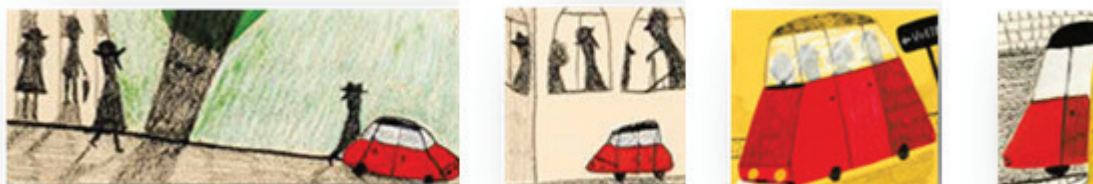


Figura 44 - Ilustrações de *Achimpá*

Parece haver em *Achimpá* uma representação do mundo dos adultos, das suas fragilidades, fingimentos e obsessões, que, numa vontade desenfreada de possuir «achimpas» (*idem, ibidem*), se enganam sucessivamente e acabam sempre por ser corrigidos por outrem, num vaivém de classificações e definições que se sobrepõem, o que despertará, certamente, o riso na criança leitora, se devidamente explorados texto e imagem. Sob o olhar mais abrangente da palavra-mistério, esta construção ficcional poderá entender-se como metáfora da necessidade da posse, numa projeção em espelho da sociedade consumista, materialista ou talvez novo-rica, pois «todos queriam usar a mais recente descoberta, mas ninguém sabia como» (*idem, ibidem*).

O final aberto com o encaixe do neologismo «perlinço» (*idem, ibidem*), como parte integrante da enumeração de classes de palavras para enquadrar «achimpa» (*idem, ibidem*), convida o leitor para uma nova viagem. Desta vez, com um novo pretexto, o de descobrir o que é um «perlinço» e, assim, «voltar» (*idem, ibidem*) ao início da narrativa, onde se encontra o *consultório* da D.^a Zulmira. Este circuito final parece inspirado nos jogos de tabuleiro, em que algumas etapas requerem um recomeço⁷², que aqui se traduz ludicamente num convite à releitura da obra (figura 45). Para além disso, o uso das placas com as palavras «ir» e «voltar», integradas

numa ilustração quase exclusivamente monocromática, em amarelo, com a vegetação preta, em simuladas sobreposições de formas, opacidades, sombras e transparências, resultam numa visão tridimensional que lembra a obra de Bruno Munari, *Nella Nebbia di Milano* (figura 46). Este livro-álbum poderá ser, também, uma ponte para a revisitação do conto «A palavra Mágica»⁷³, de Vergílio Ferreira, no qual a palavra «inócuo» (Ferreira, 2009), à semelhança de «achimpa», também sofreu as oscilações semânticas entre o peso da conotação que o falante lhe dá, fruto das vivências pessoais das personagens, e a autoridade da palavra escrita do dicionário.



Figura 45 - Ilustração de *Achimpa*

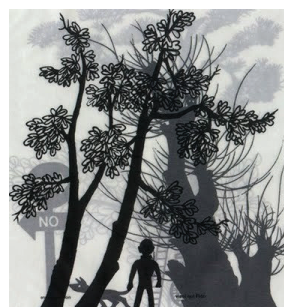


Figura 46 - *Nella Nebbia di Milano*

⁷² Tal como o *Monopólio* ou o *Pictionary*.

⁷³ In Ferreira, Vergílio (2009) *Contos*.

3.4. Consolidação de um percurso criativo: o caso de *O meu avô*

O meu avô, de Catarina Sobral, foi editado em 2014 e é, dos três álbuns que constituem o *corpus* deste estudo, aquele onde mais sobressai a imagem, por possuir uma gramática visual que domina a narrativa verbal e impulsiona o leitor a focar-se no jogo icónico, fazendo da componente textual um elemento aparentemente ilustrativo ou com função de legenda.

Destinada preferencial (mas não exclusivamente) a pequenos leitores, como veremos na análise posterior, esta história estrutura-se em torno do relato das rotinas e atividades marcantes que preenchem o quotidiano de um avô em comparação com as do vizinho, o Dr. Sebastião, num discurso de primeira pessoa assumido pelo neto do primeiro. Trata-se de um livro que estimula a observação atenta da ilustração que funciona como resposta à omissão propositada do texto verbal numa relação de contraponto (Nikolajeva & Scott, 2006: 17), propondo a criação de inferências a cada virar de página.

Recomendado como obra de leitura autónoma para o segundo ano de escolaridade pelo PNL, este terceiro livro-álbum de Catarina Sobral foi vencedor do Prémio Internacional de ilustração, atribuído pela Feira do Livro Bolonha de 2014⁷⁴.

Após ter sido publicado em Portugal, o livro de Catarina Sobral foi também traduzido e editado em países como a Itália, a Coreia, a Suécia, a França, a Argentina ou a Hungria e Alemanha, entre outros, tendo sido também traduzido para mandarim tradicional e simplificado.

Partindo das palavras de Carina Rodrigues, na sua tese de doutoramento intitulada *Palavras e imagens de mãos dadas*, dedicada ao estudo do livro-álbum narrativo de Manuela Bacelar, quando afirma que a capa do livro-álbum «representa, desde logo, uma síntese do álbum» (Rodrigues, 2013: 140), cremos que as mesmas se aplicam igualmente à capa da obra de Catarina Sobral, uma vez que a imagem apresenta uma relação afetiva de cumplicidade entre os protagonistas, e, assim, se torna «l'un des endroits determinants où se noue le pacte de lecture» (Linden, 2007: 57).

O neto, que é também o narrador, e o avô, unidos pelas mãos, pelo olhar interrogativo do petiz e também pelas cores e padrões, sugerem o estilo da diegese e permitem o «desenvolvimento de mecanismos de previsão textual» (Rodrigues, 2013: 84) que incluem a formulação de hipóteses relativamente ao que será o tom da história, a estrutura da narrativa, o espaço, o tempo, a relação existente entre as personagens.

⁷⁴ Apesar de aparentemente apenas ligado pelo título e pela tipologia da obra, o álbum homónimo de Manuela Bacelar de 1990, também colhe um forte reconhecimento por parte do público e da crítica com a qual a autora é nomeada, em 1992, para o Prémio *Octogones*, outorgado pelo *Centre International d'Études en Littérature de Jeunesse* (França), e, em 1993, faz parte da Lista de Honra do Prémio *Paolo Vergero* da Universidade de Pádua, em Itália (Rodrigues, 2013:120).



Figura 47 - Capa de *O meu avô*



Figura 48 - Contracapa de *O meu avô*

Importa analisar o jogo que se estabelece entre a capa e a contracapa como estímulo à leitura e à criação de expectativas nos leitores de diferentes faixas etárias, atendendo ao impacto destes elementos, decisivos na captação do interesse do público. A publicação possui uma capa dura e cartonada e um miolo com papel de elevada gramagem, que contribui para uma maior resistência do material à sua manipulação, aspetos que funcionam como mais um indício quanto ao público-leitor preferencial.

Ao momento de diálogo, do olhar sensível e da contemplação sugeridos na capa (figura 47), opõe-se, agora, a movimentação tresloucada de uma outra personagem, na contracapa (figura 48), onde surge isolada, atarefada numa luta contra o tempo, encurralada num emaranhado de engrenagens de uma construção surrealista de um relógio.

Pressupondo uma leitura partilhada que ultrapassará o imaginário infantil, serão instantâneas as sugestões de relações de semelhança entre a capa e o estilo, cujas referências remetem imediatamente para o *design* gráfico dos anos cinquenta, mais precisamente para a obra cinematográfica de Jacques Tati, *Mon Oncle* (Tati, 1958), com a qual o livro-álbum em análise estabelece fortes relações intertextuais (figura 49). A proximidade afetiva das duas personagens do criador francês, o sobrinho e o tio, é, nesta obra de Catarina Sobral, protagonizada pelo neto e avô, que a ilustração tão graciosamente apresenta sob o olhar do petiz, também traduzida pela componente verbal.



Figura 49 - Cartaz de *Mon oncle*



Figura 50 - Excerto de *Modern Times*

Já na contracapa (figura 48), as relações de analogia com o filme *Modern Times* (Chaplin, 1936), de Charlie Chaplin (figura 50) são também elas evidentes, distinguindo-as apenas a cor e a criativa adição dos ponteiros do relógio por parte da autora portuguesa. O conhecimento desses clássicos do cinema por parte dos leitores com mais idade permitirá suscitar a antecipação de uma unidade de sentido desta espécie de dupla página, formada pela capa e contracapa, como antíteses uma da outra.

Tendo em conta o impacto internacional desta edição, consideramos interessante verificar as diferenças oferecidas pelas traduções a que a obra foi submetida nas mais diversas línguas, onde se verificam variações nas cores e no destaque dado ao título. No entanto, o resultado que oferece mais distanciamento face à obra original é, visivelmente, a edição francesa (figura 51), que transforma a página de rosto em capa, alterando, igualmente, o título na substituição do indicador de posse «*O meu*» pela saudação carinhosa «*Querido*».



Figura 51 - Capa de *O meu avô* (edição francesa)

As guardas iniciais (figura 52), padronizadas, propõem subjetivamente uma entrada numa construção subtil de um pontilhado verde pouco definido sobre um fundo vermelho, retomado nas guardas finais, em fundo branco (figura 53), que traz à memória o cartaz de Jacques Tati (figura 54). Ao retomar, assim, as principais cores da capa, produz-se uma continuidade metafórica, o que contribui para a intensificação de um jogo de mistério, num tempo de espera, que alimenta a curiosidade quanto ao miolo do livro. Neste caso, as guardas de *O meu avô* podem considerar-se como um lugar onde o livro aguarda atrás da cortina pelo leitor

As well, the children responded to all the parts of the book – the front and back covers, end pages, title page, and dedication pages. They used all of this visual information in their meaning making, integrating it with the words of the story (Sipe, 1999: 122).

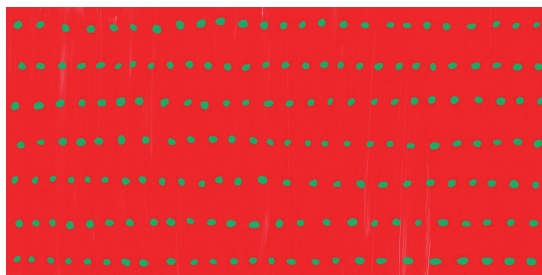


Figura 52 - Guardas iniciais de *O meu avô*



Figura 53 - Guardas finais de *O meu avô*

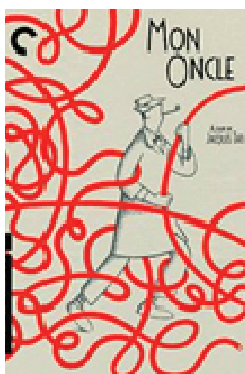


Figura 54 - Ilustração de *Mon Oncle*

Relembrando a sobriedade icónica dos ambientes dos anos cinquenta do século XX e assegurando, assim, a coerência da obra, o padrão das guardas iniciais repete-se nas guardas finais, apenas com variação cromática do fundo que se apresenta branco e oferece ao leitor um espaço quase vazio de reflexão «pour installer le lecteur dans une certaine disposition d'esprit» (Linden, 2007: 59). A intervenção do mediador adulto poderá centrar-se na

descodificação destas pistas verbo-icónicas, iniciando a criança no jogo em que a leitura se converte, explicitando os protocolos que a orientam e o pacto tácito que se estabelece (Ramos, 2011: 33).

A página de rosto (figura 55) apresenta todos os elementos com função editorial, no entanto, também «peut orienter la lecture ou suggérer une interprétation» (Linden, 2007: 61), que nos parece ser o caso, na medida em que volta a colocar as personagens, neto e avô, vistas de

costas numa perspetiva mais afastada e desta vez em movimento, num convite para esta caminhada que é a leitura.



Figura 55 - Folha de rosto de *O meu avô*

Importa, sobretudo, analisar a relação cinestésica desta imagem com a da capa, do neto e do avô que caminham de mãos dadas, como uma virtuosa adição de significado no que à diegese diz respeito. Esta ilustração é, possivelmente, o primeiro sinal de que o avô do narrador é um educador pouco convencional, uma vez que a perspetiva dá visibilidade ao corpo inteiro, revelando-se o chapéu que o idoso enverga e o capuz do menino que, agora, está colocado na cabeça. Assim, os dois continuam o passeio à chuva, mantendo cada um o seu guarda-chuva fechado, o que parece ser a resposta ao olhar interrogativo do neto que, na capa, constata a mudança do estado do tempo.

Optando por um formato quadrado de dimensões reduzidas, que ainda não tinha sido usado pela criadora nas obras precedentes, Catarina Sobral parece direccionar esta obra para leitores mais novos, em resultado desta opção peratextual. Em conformidade com o ambiente ficcionado, o universo semântico de exaltação do poder dos afetos, dando conta do relevo da figura do avô na visão cândida do seu neto, provocará o impacto pretendido com a apresentação de um livro-álbum como um todo artístico que Teresa Duran aponta como

una de las características más importantes del álbum es su voluntad de impacto bibliófilo, ya sea a través del formato, del tipo de encuadernación, de las cubiertas, del papel o de la impresión, en lo concerniente a su presentación física (Rodrigues, 2013: 78).

Este formato reduzido facilita o manuseamento do livro e a sua proximidade em relação à criança-leitora, enquadrando-se na definição de Lawrence Sipe, quando afirma que «A very small size, for example, may afford us the opportunity for a more private, intimate experience» (Sipe, 2001: 24). Nesta medida, e como conclusão da análise dos elementos paratextuais do livro-álbum, não poderíamos estar mais de acordo com Maria Nikolajeva e Carole Scott, quando se referem à informação que os mesmos reúnem

The contribution of paratexts to the picturebook is clearly highly significant, especially since they frequently carry a substantial percentage of the book's verbal and visual information. We find it interesting that this aspect has generally been neglected by critics (Nikolajeva & Scott, 2006: 256).

As seis páginas duplas da obra abrem e fecham a narrativa, o que permite acentuar a relação dialógica entre texto verbal e texto visual, e sublinhar o jogo de sentidos que se estabelece, num desafio à leitura atenta a cada pormenor que se amplifica intencionalmente para atrair um encontro prolongado com o leitor.



Figura 56 - Ilustração de *O meu avô*

Assim, uma primeira dupla página sugestiva (figura 56) inicia esta descrição de planos paralelos, que começa por ter lugar no quarto de cada uma das personagens. Embora a imagem, sem corte na dobra, resulte na ideia aparentemente ambígua de se tratar do mesmo espaço ou de quartos contíguos, é na simetria da mesa de cabeceira e na escolha cromática dos quartos que nasce esta ilusão de ótica. O início da leitura faz-se com uma aparente aproximação, ainda que física, das duas personagens que, como sabemos, são a antítese uma da outra. Nas palavras de Carina Rodrigues,

Ora um eixo de simetria, ora o lugar de elipses temporais e espaciais, por exemplo, o eixo que liga – ou separa – ambos os lados da dupla página no álbum, bem como a própria quebra de página, carregam-se de sentido, promovendo a criação de inferências e suscitando o virar de página (Rodrigues, 2013: 82).

Este aparente prolongamento do espaço apela a olhares atentos dos pequenos leitores para encontrar a solução deste jogo de diferenças que se encontra nos cortes, o da moldura do quarto do avô e na presença de três relógios, dois dos quais do Dr. Sebastião, «que não é relojoeiro» (Sobral, 2014)⁷⁵, a indiciar uma vida tensa, controlada por horários. É também na dobra, habilmente transformada em porta na segunda página dupla (figura 57), que o posicionamento das personagens se define, colocando o avô do narrador a ocupar a página da direita, quando as duas se cruzam.

⁷⁵ Confrontar com «Dans l'album, textes et images parfois s'ignorent, se contredisent... mais ils ne peuvent être complètement cloisonnés ni séparés. Présents conjointement dans un espace unique, celui de la double page, ils se trouvent appréhendés par un même regard et entrent nécessairement en relation d'un point de vue formel» (Linden, 2007: 92).



Figura 57 - Ilustração de *O meu avô*

A troca de lugares ou de páginas na terceira página dupla (figura 58) faz-se lentamente por parte do avô, que, com passadas largas e descontraídas, se vai afastando com o cão e o pão acabado de comprar, contrariamente à expressão preocupada e formal, num passo ligeiro, do Dr. Sebastião que «nunca tem tempo a perder» (Sobral, 2014). Repare-se na acumulação de ações por parte desta personagem, que caminha, de pasta numa mão e de chave na outra, simultaneamente a conferir as horas (figura 58). Constitui um pormenor interessante verificar que a ilustração parece simular um movimento personificado das árvores que a personagem não tem tempo de apreciar.



Figura 58 - Ilustração de *O meu avô*

O predomínio de páginas simples, no resto do volume, permite salientar a estrutura paralelística adotada, que visa a comparação dos quotidianos díspares das duas personagens, o avô e o Dr. Sebastião, mas também a visualização da progressão rítmica da narrativa. A distância entre as duas personagens resulta de diferentes padrões de vida e de comportamento, nomeadamente na forma como preenchem a sua agenda, mas também do espaço temporal que as separa e que as une ao mesmo tempo: «Têm pouco em comum, embora o meu avô diga que já foi muito parecido com o Dr. Sebastião...» (Sobral, 2014). É, em nosso entender, relevante sublinhar que o avô, protagonista da história, surge em todas as páginas simples da direita,

considerada a página nobre do livro, na qual recai e se demora mais o olhar do leitor, em detrimento da página da esquerda. Esta diferenciação, muito explorada na publicidade, permite avançar hipóteses interpretativas, nomeadamente quanto ao ponto de vista subjetivo da narração.

Ao dia a dia alegre do avô, que se dedica ao seu bem-estar físico e mental e à sua relação com o neto, opõe-se o quotidiano triste e monótono do Dr. Sebastião, exausto e só, numa vida sem espaço para o lazer devido à sobrecarga laboral e/ou à importância que dá ao seu trabalho.

Catarina Sobral optou, nesta obra, pelo formato sangrado da mancha pictórica, cortada no limite da página, minimalista, sem contornos e sem moldura, o que conduz a atenção do leitor para a essência deste livro: a imagem. Não é a ação, a movimentação do avô que o caracteriza, mas a sua presença. Aludindo, presumimos, ao mundo infantil e à forma como as crianças o pintam, as opções cromáticas criadas computadorizadamente situam-se entre as cores primárias (e respetivas combinações), conjugando todos os elementos quer linguística quer iconicamente na visão dos acontecimentos proposta. Assim,

em conformidade com a gramática visual, questionando as opções realizadas ao nível das cores, formas, técnicas, estilo, símbolos, códigos culturais, e procurando, para além da denotação, outras relações (conotativas, metafóricas, poéticas...) com o texto (Ramos, 2011: 33).

O impacto visual causado pela vivacidade do jogo cromático, entre o vermelho e o verde, a preencher espaços cruzados nas páginas, resulta num jogo comunicativo eficaz na composição destas duas páginas simples (figura 59), que formam uma unidade de sentido pelo jogo linguístico que marca o caráter regrado de um, que «nunca se esquece», antagónico do outro, que «nunca se lembra» (Sobral, 2014). Voltando à imagem, é com um olhar apreensivo, de sobrolho levantando, que o Dr. Sebastião se concentra na leitura, como um bom aluno atento ao texto. Já o avô confirma as suspeitas de rebeldia levantadas sobre o modo *sui generis* como se apresenta enquanto modelo masculino educativo junto do neto, quando resolve transformar o jornal num avião de papel, confirmando, assim, a interpretação dos paratextos.



Figura 59 - Ilustração de *O meu avô*

A articulação das duas manchas – gráfica e verbal – constrói-se diminuindo a importância que é dada a esta última, funcionando quase exclusivamente como legenda da rotina de uma das

personagens, o avô do narrador, num tipo de configuração de página singular, já que a reduzida mancha vocabular aparece, esteticamente arrumada no topo da página ou em rodapé, num estilo próximo do da legenda na banda-desenhada. A opção tipográfica pela letra maiúscula, num *lettering* característico criado pela própria autora, tem por objetivo atrair, uma vez mais, a atenção da criança-leitora para a importância da linguagem icónica. É, pois, na leitura e interpretação de uma multiplicidade de detalhes e na sua inter-relação que o leitor identificará o que une e o que afasta as duas personagens centrais da obra e os possíveis universos associados a estas personagens-tipo. Intencionalmente utilizado para surpreender o leitor, este mecanismo levá-lo-á a questionar-se sobre uma «aparente negação ou contradição entre texto e imagem» (Ramos, 2007: 221), tendo por objetivo uma possível construção precoce de uma dialética dos sentidos omissos, que Jesús Díaz Armas admite em:

el texto, en su meollo narrativo, está también presente en la actividad del lector, o bien corre a cargo del mediador que pueda estar previsto en estos textos. Es decir, el lenguaje verbal en la boca o en la mente es aportado por el lector (Díaz, 2008: 51).

Levado a fazer a sua parte na construção do universo literário, instigado pelo modo subversivo de construção da narrativa de *O meu avô*, o leitor sentir-se-á envolvido no processo interpretativo, ultrapassando, assim, a mera função de recetáculo de informação: «If word and images fill each other's gaps wholly, there is nothing left for the reader's imagination, and the reader remains somewhat passive» (Nikolajeva & Scott, 2006: 17). Poder-se-á avançar que, neste álbum, em que existe uma simetria na posição física das personagens, colocadas maioritariamente em circunstâncias opostas, com a componente linguística a evitar o óbvio, o efeito provocará estranhamento no leitor. A leitura ambígua da imagem e da palavra parece revelar alguma intenção cómica ou irónica da criadora, não obstante a ironia ser um conceito complexo para os jovens leitores, o que pressupõe a mediação adulta da leitura. Como lembra Ana Margarida Ramos, numa reflexão sobre o livro-álbum, é com a subtilidade que alguns autores introduzem o leitor em jogos de alguma complexidade, como é o caso da paródia ou da ironia (Ramos, 2007: 221). A relação existente entre a componente verbal, como em «um, dois. Eins, swei.» (Sobral, 2014) e a ilustração acentua a perspetiva de Sipe que define o conceito de ironia como resultante da relação entre aquilo que o texto diz que a imagem não diz, quando afirma que «the text plays the part of the "said" and the picture exercises the function of the "unsaid," as it is in opposition to the text.» (Sipe, 2012 :10). Numa primeira abordagem, o leitor poderá ser levado a pensar numa aparente desconexão entre a componente linguística e a imagem, podendo nascer a ilusão de que algo está omissos, uma vez que as palavras «O meu avô tem aulas de alemão e aulas de Pilates» (Sobral, 2014) não aludem à personagem da ilustração (o Dr. Sebastião). Este apresenta-se como a personagem-tipo do *workaholic* ou talvez do funcionário «escravo», vítima das suas capacidades e competência, cujo cansaço é invisível aos olhos de colegas e/ou da entidade patronal. Caminhar, carregando pesos (livros, dossiers, pasta e café), num abraço esgotado, e falar ao telefone, mesmo que na direção oposta, são tarefas que se espera que o Dr.

Sebastião leve a cabo em simultâneo. Veja-se, a comprovar esta ideia, a sequência das duas páginas simples (figura 60), onde, na da esquerda, o Dr. Sebastião se debate para se conseguir equilibrar num crescendo de tarefas, enquanto, na direita, o avô do narrador executa, por deleite, duas tarefas – o exercício da aula, ao mesmo tempo que exercita a língua alemã – na sua aula de *pilates*, dedicada seu bem-estar.



Figura 60 - Ilustração de *O meu avô*

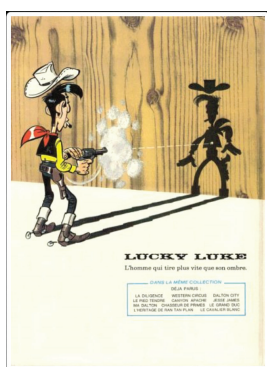


Figura 61 - Contracapa de *Lucky Luke - Le Cavalier Blanc*

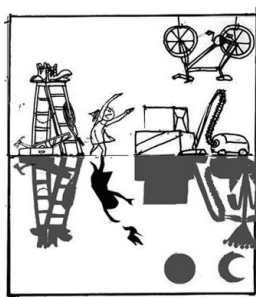


Figura 62 - Ilustração de *Sombra*

Repare-se, entre outros elementos presentes na página da esquerda, no propósito de colocar as personagens paralelamente na mesma linha diagonal por onde seguem o braço da telefonista, a perna fletida do Dr. Sebastião e a do avô, bem como a do seu colega de aula. Catarina Sobral usa a técnica da sombra em movimento sobreposta à personagem, moldando-a numa réplica cromaticamente homogênea, onde se destacam olhos, óculos e orelha. No caso do Dr. Sebastião, a técnica pretenderá simular a agitação num movimento abrupto perante o excesso

de trabalho e a necessidade de possuir um duplo para cumprir todas as exigências laborais. A ideia parece ser a de criar uma sombra mais rápida do que o próprio Dr. Sebastião, sugestão que lembra o clássico *Lucky Luke*, de Goscinny e Morris (figura 61), num retrato que também traz à memória a sombra em movimento da menina-reflexo, a protagonista do «wordless picturebook»⁷⁶ *Sombra*, de Suzy Lee (figura 62), que materializa os seus desejos e devaneios num mundo paralelo imaginário⁷⁷. Todavia, esta existência do duplo do Dr. Sebastião, que pudesse realizar todos os assuntos pendentes, resulta numa visão menos cómica, pouco poética e mais dramática da personagem.

Tratando-se de um livro-álbum, é à imagem que cabe dar resposta às ligações que as diferentes categorias da narrativa exigem. Assim, na nossa perspetiva, a caracterização do Dr. Sebastião faz-se, por um lado, pela sua elipse na componente verbal, que o exclui das atividades que lhe poderiam trazer mais saúde e bem-estar geral praticadas pelo avô do narrador, por outro, na relação de contraponto que existe na sua representação pictórica face à mensagem do texto. E essa caracterização é reforçada pela reconstrução do seu trajeto, através da sua sombra, numa ideia de movimento no espaço da página.



Figura 63 - Ilustração de *O meu avô*

O recurso à simetria para marcar os extremos que distanciam as duas personagens da obra está, como já referimos, presente ao longo de toda a história. Neste caso em particular (figura 63), assenta no posicionamento do braço de cada um, bem como nos símbolos da culinária italiana, que intervêm na comparação entre o avô e o Dr. Sebastião. Se, numa página (a da esquerda), a simultaneidade com que uma mão paga e a outra recebe a caixa da *pizza* reforça o ritmo acelerado da vida da personagem, na da direita, o ambiente é de serenidade e experimentação, sem pressas. O avô não compra refeições prontas, porque prefere dedicar o seu tempo à meticulosa tarefa de confeccionar a sua própria massa fresca, na companhia do neto, cuja

⁷⁶ Serafini lembra, em *Exploring Wordless Picture Books*, que as palavras dos elementos paratextuais como o título, edição, autor, não podem ser ignoradas na catalogação do livro sem palavras: «So, we have to admit that wordless picture books aren't entirely wordless!» (Serafini, 2015: 24).

ilustração da mão indicia uma participação ativa no processo, e sugere sentimentos saudáveis como a calma, a paciência e a partilha.

É também o corte da imagem que desempenha um papel preponderante na construção de sentidos que vão para lá do espaço visível da página. Assim, o foco dado a este campo, reduzido a um plano de pormenor, força inevitavelmente a mente do leitor a criar virtualmente o espaço invisível que será o circundante. Depressa surgirão, avançadas por mentes atentas, as inferências de que certamente a *pizza* do Dr. Sebastião estará fria no momento em que chegar a casa, ao contrário do «*linguine, farfalle e spaguetton*» do avô, servido no ponto certo, indicado pela expressão «Al dente» (Sobral, 2014).

Esta leitura não é óbvia, o que reforça a opinião de Ana Margarida Ramos acerca da complexidade desta tipologia editorial onde predominam as imagens quando refere que «a presença de uma forte componente icónica nos álbuns não é sinal de uma excessiva facilidade ao nível da sua leitura e interpretação» (Ramos, 2007: 33).

O elogio poético ao *modus vivendi* do avô, que se caracteriza pela prática da filosofia *carpe diem*, contrasta amplamente com a aceleração do dia a dia sem pausas, claustrofóbico e impessoal do Dr. Sebastião.



Figura 64 - Ilustração de *O meu avô*



Figura 65 - *Déjeuner sur l'Herbe*

A alusão paródica ao *Déjeuner sur l'herbe*, de Edouard Manet (figura 65), com o mesmo posicionamento das personagens e o mesmo enquadramento bucólico, resulta numa leitura humorística do «piquenique» de Catarina Sobral, salientada pela componente verbal «comme il faut». Esta constituirá uma leitura de caráter hipertextual que põe em destaque alguns dos motivos pelos quais Manet se tornou o pintor que «desnudou a hipocrisia do seu tempo» (Beckett, 1994: 285). Por um lado, a figura feminina de Sobral aparece pudicamente trajada e não olha frontalmente para o intruso/espectador, por outro, o menino é colocado acima da corrente de água, no que parece ser uma correção intencional do uso idiossincrático da perspetiva de Manet. Por conseguinte, poder-se-á identificar uma relação intertextual com a obra do pintor impressionista do século XIX, se tivermos em linha de conta que

The notion of intertextuality refers to all kinds of links between two or more texts; irony, parody, literary and extraliterary allusions, direct quotations or indirect references to previous texts, fracturing of well-known patterns, and so on. In picturebooks,

intertextuality, as everything else, works on two levels, the verbal and the visual (Nikolajeva & Scott, 2006: 227-228).

Este mecanismo da intertextualidade parece existir na combinação do mundo real do avô, transformado em Fernando Pessoa, num cosmos dentro do cosmos, hiperbolizado na obra de Almada Negreiros, que se opõe ao mundo virtual do Dr. Sebastião.



Figura 66 - Ilustração de *O meu avô*

Vejamos a linha de sentido que une estas duas páginas simples (figura 66), mais uma vez com o recurso que Ana Margarida Ramos designa de «*continuum*» do espaço na cor branca do chão e no posicionamento paralelo das mesas (Ramos, 2011: 33). A omissão do Dr. Sebastião na componente verbal, a que já aludimos anteriormente, ou a possível intenção de uma leitura cruzada, resultará na ideia de que a personagem trabalha «durante horas a fio», enquanto o avô do narrador se diverte a ler Fernando Pessoa e, como ele, a compor «ridículas cartas de amor» (Sobral, 2014). Num olhar atento à composição da página da esquerda, o leitor consegue perceber que o Dr. Sebastião passa o dia e a noite só no seu computador, tendo em conta a substituição da cor branca pela cor negra no fundo da janela, o que poderá constituir um exemplo de «expressão visual de noções de espaço e de tempo (*durée*, sucessão, simultaneidade, instante...), como a manifestação da ação e do movimento» (Ramos, 2011: 33). Tratar-se-á de uma interessante forma de recriar pictoricamente a passagem do tempo numa mesma página, pois é dia quando Dr. Sebastião está a trabalhar, e é de noite e o Dr. Sebastião continua em frente ao monitor iluminado artificialmente. Para além da hipótese levantada quanto ao trabalho (para dar resposta às solicitações que se sobrepõem na sua caixa de correio eletrónico), também parece fazer sentido a ideia de que muito possivelmente o Dr. Sebastião apenas se relaciona à distância e virtualmente. O jogo de luz que serve a caracterização psicológica da personagem também é passível de ser constatado na página da direita, com uma conotação apropriada à figura do avô. Assim, é iluminado pela luz natural que o protagonista se entrega à prazerosa missão de redigir uma missiva de amor. Fá-lo descontraidamente, ao sabor do café e do seu cachimbo, postura que difere muito da do seu vizinho que, exausto, adormece a ler na página seguinte, apresentando-se já num profundo «ZZZZzzzz» onomatopaico do seu ressonar. Não é, pois, nem na arte nem na

literatura que Dr. Sebastião «Passa agradáveis serões» (Sobral, 2014), mas na leitura de livros técnicos e de estudo para apresentação de cálculos e de gráficos, isto é, de resultados.

Apesar do traço simples da ilustração, a sua qualidade estética é capaz de exprimir o prolongamento da ação no tempo, neste tempo que é do avô, que é acima de tudo um apreciador da beleza da vida. Observemos a construção das duas páginas simples (figura 67) que condensam toda a caracterização destes dois opostos, que são o avô do narrador e o Dr. Sebastião. Resultantes de opções cromáticas divergentes, os dois fundos distinguem um espaço fechado, na página da esquerda, e um espaço aberto, na da direita, que participam na caracterização das personagens, como símbolos da vida de cada um, asfixiante a do Dr. Sebastião e livre a do avô. Veja-se como toda a caracterização do Dr. Sebastião, o seu estilo de vida e a sua postura tensa transparecem nesta página da esquerda. De cotovelo apoiado no carrinho das compras, a personagem procura a lista dos ingredientes e conservantes na caixa de cereais, enquanto aguarda pela sua vez neste espaço fechado e impessoal, que é supermercado, já que não há mais nada a fazer, conquanto não esteja sozinho.



Figura 67 - Ilustração de *O meu avô*

Agora, veja-se a página da direita, num fundo amarelo vivo, onde o avô, igualmente trajado com cores vivas, se entrega ao momento em que a vida o surpreende com um pássaro a sobrevoar o seu jardim. E, nesse momento, tudo para, para estupefação do *pug* que parece comunicar com o leitor, no seu olhar frontal, e do neto que observa atentamente o avô. Constitui uma chamada de atenção interessante a de observar que a ilustração do *pug* surge nessa posição, isto é, frontal, em seis cenas das nove em que aparece no miolo, mas também num jogo cromático – o *pug* surge, ao longo do livro-álbum, pintado de vermelho, nas primeiras páginas, de branco na maioria das ocorrências e de negro – jogo visual bem característico da Pop Art. Não passará despercebida ao leitor atento a conexão com as criações de Andy Warhol (1928-1987), nas quais tinham presença assídua os cães, tal como o comprova a sua famosa fotografia com um *pug*. Lembra a forma controversa, mas ao mesmo tempo clara de fazer arte, baseada na cópia ou ampliação, sem pretensões de criação original, numa conceção artística caracterizada pela simplicidade. A nosso ver, o texto verbal, de carácter informativo, mas deslocado, «Pug: cão de pequeno porte, de focinho achatado. Vive entre 12 e 15 anos e não gosta de climas muito

quentes» (Sobral, 2014), reitera inusitadamente o que a imagem transmite e corrobora o culto da superficialidade de Warhol. A ilustração acentua esta pausa cinematográfica com espaço para legendas, que apela ao universo de Warhol, nos seus extensos filmes estáticos, focados numa só imagem⁷⁸. Os elementos da ilustração produzem um contraste entre essa pausa sugerida e o movimento da água do regador que continua o seu trajeto para fora do jardim. Será necessário lembrar ao avô, que parece ter a cabeça no ar, tal como o «pássaro», que o «jardim» se encontra na direção indicada pela seta? Será a constatação da forma ovalizada das nuvens que repete o padrão presente no jardim a causadora desta distração? Ou tratar-se-á este de um jogo humorístico com o leitor? Neste caso, será necessária toda a atenção da criança leitora, guiada pelo mediador, como instigador da procura das respostas e da expansão da criatividade, na interpretação dos elementos e da sua conjugação que perspicazmente foram escolhidos pela autora nesta dupla página. E repare-se como a planta da esquerda parece mais viçosa, comparando-a com as duas que estão à sua direita, que o avô se esqueceu de regar. Esta é uma visão carregada de lirismo e otimismo desta personagem que, mesmo em atividades domésticas, como é o caso desta; na confeção de massa fresca, ou no transporte do neto à escola, parece entregar-se a uma constante fruição da vida, ao jeito do conselho de Horácio⁷⁹. Estas são, para a personagem, ocupações terapêuticas, momentos vividos sem pressa na companhia do neto e do seu *pug*, tal como declamar poesia, escrever cartas, conversar, recordar viagens através de fotografias da sua juventude, sentar-se a beber chá, «todos os dias» (Sobral, 2014). É numa exaltação das emoções, dos afetos, num conselho subtil de ver a vida com o coração, que o avô viaja com o neto, mesmo que seja num avião de papel ou de pássaro. Na senda dessa ideia, a personagem do Dr. Sebastião parece constituir uma sátira ao Homem dos dias de hoje, à qual não será indiferente o leitor adulto que poderá ver-se «perfeitamente representado e retratado neste livro que também é uma crítica à sociedade contemporânea e ao seu ritmo caótico e alucinante»⁸⁰ (Ramos, 2010: 46).

Repare-se na disposição dos elementos ilustrativos da página (figura 68) – o ambiente citadino; o meio de transporte (a bicicleta); o posicionamento das personagens e os acessórios (o chapéu e o cachimbo) –, a remeterem para a passagem do filme francês (figura 69). Tal como o tio da obra cinematográfica de Jacques Tati, o avô do narrador «tem tempo» para o ir buscar à escola de bicicleta. Num enquadramento intencionalmente irónico, a componente linguística na página da esquerda, conjugada com a ilustração de dois carros, sugere que o transporte do neto far-se-á de carro, em longas filas de esperas no trânsito caótico da cidade. Esta combinação do elemento

⁷⁸ Um dos filmes tem a duração de cinco horas e meia e foca, apenas, um homem a dormir; outro cinge-se à captação da imagem do Empire State Building e dura oito horas. O autor terá afirmado que lhe agradava o facto de as pessoas poderem sair do teatro, tomar café e voltar e retomar o visionamento do filme, como se se tratasse de um quadro a envelhecer na parede, segundo a nossa tradução do texto do documentário, publicado a 25/05/2009 em <https://www.youtube.com/watch?v=MdQqUCRInic>.

⁷⁹ Conselho dado a Leuconoe, amiga «verdadeira ou imaginária», a quem Horácio (65 a.C.-8 a.C.) terá aconselhado a aproveitar o presente «*Carpe diem*», antes que este fosse passado, pois a vida é breve, a beleza perecível e a morte uma certeza.

⁸⁰ Apesar de esta ser uma análise referente ao álbum *Um livro para todos os dias*, de Isabel Minhós Martins e Bernardo P. Carvalho, no seu *Literatura Para a Infância e Ilustração, leituras em diálogo*, de Ana Margarida Ramos (2010), consideramos que as palavras citadas espelham com rigor a situação do álbum em exegese.

linguístico e da ilustração desfasadas no espaço em páginas diferentes com a omissão linguística da bicicleta configura uma possível interpretação, tal como a descreve Sophie Van der Linden

L'une des expressions peut se poser en contrepoint de l'autre, notamment par un décalage vis-à-vis des attentes générées par l'instance première, par exemple en ne mentionnant pas un élément pourtant central (Linden, 2007: 125).



Figura 68 - Ilustração de *O meu avô*



Figura 69 - Excerto de *Mon Oncle*

Este terceiro livro de Catarina Sobral termina com mais um momento afetuoso entre este avô e o seu neto, numa pausa contemplativa da passagem do tempo, passando para a página da esquerda, após um novo encontro com o Dr. Sebastião na última página dupla do livro-álbum.

É na contraluz que os dois sobressaem a observar uma folha caída de árvore, indício de uma nova estação que se avizinha. Este «tempo» que «voa» (Sobral, 2014), nas palavras do neto, e que faz cair a folha, é também perceptível pela escuridão da noite, iluminada pelo candeeiro do jardim. Mas é, antes de mais, um tempo psicológico, marcado por emoções positivas. Efetivamente, a forma como o neto se sente acarinhado pelo avô, que lhe dedica o «seu» tempo e com quem se diverte, com quem aprende o valor dos afetos, fá-lo sentir saudade desses momentos imensuráveis pelos instrumentos de medição do tempo objetivo e cronológico.

4 | Considerações finais: contributos para a definição da poética de Catarina Sobral

«Entendida sobretudo como um produto estético, tanto ao nível do texto como das ilustrações, a literatura para a infância conquista paulatinamente uma legitimidade no sistema literário, deixando de estar subjugada à dimensão pedagógica e/ou moralizadora ou, pelo contrário, de ser vista como um mero entretenimento lúdico da criança.»
(Ramos, 2012: 38)

A obra de Catarina Sobral será, para muitos pequenos leitores, o despertar estético e, para os adultos mediadores, um reencontro com a ludicidade, num estímulo cognitivo, cultural e afetivo. Numa autêntica ativação de saberes, a obra de Catarina Sobral apresenta-se como *material potencialmente significativo* (Ausubel, 2003) pela sua singular linguagem pictórica, construída meticulosamente desde os paratextos ao miolo, onde se cria um elo de equivalência para a compreensão das mensagens explícitas do texto icónico-verbal e implícitas dos vazios, como mecanismos que ficarão retidos na memória. A par da cultura geral que promove nos leitores, constitui uma oportunidade de assimilação de conceitos específicos de abstração exigente⁸¹, numa consciência da polissemia⁸² e da neologia.⁸³

O propósito deste estudo, que se circunscreveu num *corpus* constituído pelos álbuns *Greve* (Sobral, 2011), *Achimpa* (Sobral, 2012) e *O meu avô* (Sobral, 2014), pretendia ser uma análise da relação entre o texto e a imagem na obra de Catarina Sobral, norteadas por exemplos de estudos inspiradores no âmbito deste «produto editorial» (Ramos, 2012: 29), especificamente nos modelos de Ana Margarida Ramos e Sophie Van der Linden.

Sem pretensões de exaurir a análise do *corpus* definido, a expansão de matéria fértil das obras estudadas suscita o ânimo sobre uma emergente perceção global do contributo da criadora, assente na sua qualidade plástica e literária, visível nas restantes suas obras, de autoria única, nomeadamente *Vazio* (2014), *O Chapeleiro e o Vento* (2014), *A Sereia e os Gigantes* (2015) e *Tão Tão Grande* (2016).

Em 2011, *Greve*, a primeira obra de Catarina Sobral, constitui o início da projeção da autora. A paralisação do «ponto» (Sobral, 2011), qual sinal antropomorfizado, anuncia-se no seio do maior órgão colegial de responsabilidade política, o «Conselho de Ministros» (*idem, ibidem*), e afetará toda a sociedade, num *pastiche* lúdico e irónico da realidade. A incompetência, o desrespeito e a incoerência do ser humano desfilam por todos os domínios da sociedade: saúde, ensino, arte – literatura, teatro, pintura – desporto, turismo, meios de comunicação e indústria. Solucionada a insatisfação do «ponto», a saga continua com o desaparecimento da «linha», num convite à iniciação criativa do enredo que a polissemia da palavra poderá suscitar na imaginação do leitor, e a reiterar, o carácter cíclico dos protestos e da insatisfação humana.

⁸¹ Como o de «greve» (Sobral, 2011).

⁸² Nomeadamente o referente «ponto» (Sobral, 2011).

⁸³ Como «achimpa» e «perlinço» (Sobral, 2012).

Em 2012, a projeção mundial de Catarina Sobral efetiva-se quando dá à estampa *Achimpa* (Sobral, 2012), uma divertida história em torno de um vocábulo que a antiguidade manteve escondido nos livros. A descoberta motiva um núcleo de pessoas interessadas em catalogá-la, o mais depressa possível, o que suscita uma viagem por livrarias europeias e internacionais, mas «achimpa» (Sobral, 2012) não se deixa apanhar e incorpora rapidamente diversas coisas/realidades/ estados de espírito. Numa avalanche sucessiva de significados e, num ritmo incessante, também vai mudando de classe de palavras, o que merece a atenção por parte do gramático, do linguista e da D.^a Zulmira. Esta corrida que, afinal, tem uma nova meta, o significado de «perlinço» (*idem, ibidem*), também reforça o caráter cíclico da procura humana e abre portas para a intervenção criativa do leitor pela expectativa de um desfecho.

O meu avô é publicado em 2014 e consagra, definitivamente, a autora com a ternurenta visão ingénua de um neto sobre o que é a vida. A inspiração no *design* dos anos 50, com as memórias cinematográficas de Jacques Tati (Tati, 1958), numa construção em que o narrador visual é imprescindível para a compreensão da narrativa articulada em processo de contraponto, são o pilar desta história. Quem conhece a distância que separa o ritmo contemplativo de *Mon oncle* (Tati, 1958)⁸⁴ do alucinante e robotizado *Modern Times* (Chaplin, 1936), aqui numa versão colorida na contracapa, identifica a correspondente antítese do avô no Dr. Sebastião, numa visão oposta à do vizinho, como num olhar corretivo sobre o passado em que já fora «muito parecido como ele» (Sobral, 2014). Os encontros do avô, personificação do *carpe diem*, com o narrador, o neto, amplificam o tempo, numa plenitude da contemplação da vida; numa apologia dos afetos, do conselho *mens sana in corpore sano*⁸⁵, da arte de fazer desprendida e lentamente, mas afetuosa, em que usufruir da companhia do neto se sobrepõe ao materialismo de comprar ou ter. O contraste com o vizinho é amplamente desenhado e o vencedor não é o Dr. Sebastião, representante da realidade moderna, apressada, só e triste, deste que parece ser um soldado cego, missionário dos prazos a cumprir, sem tempo para viver.

Com *Vazio* (Sobral, 2014), livro-álbum em que o miolo se edifica apenas sobre a imagem, Catarina Sobral atinge o auge da comunicação sem palavras, como numa viagem ao cinema mudo. Para além do desafio de narrar num *wordless picturebook*⁸⁶, a criadora reinventa o conceito de *sem cor*, deixando um espaço por pintar, um corpo branco, a quem oferece o protagonismo. Este vazio preenche-se quando o amor o invade, como se afirmasse: «E dinamitei o vazio e encontrei um peso/ Humano que não se afundava» (Faria, 2015: 137), aspeto que sublinha a complexidade dos seus álbuns e o seu destinatário

As wordless picture books grow more complex, older readers will find challenges and enjoyment in these texts, which are too often relegated to younger readers (Serafini, 2015: 25).

Em *O Chapeleiro e o Vento* (2014), livro ilustrado, Catarina Sobral adota um formato semelhante ao do seu terceiro livro-álbum, quadrado, numa aproximação mais afetiva,

⁸⁴ Filme premiado com o Óscar de «Melhor filme em língua estrangeira», em 1959.

⁸⁵ Expressão retirada da *Sátira X*, verso 356 de Juvenal, em <http://www.thelatinlibrary.com/juvenal/10.shtml>

intimamente ligada ao saudosismo temático, que cruza a técnica do desenho onde predomina o lápis tal como em *Achimpa*.

A Sereia e os Gigantes (Sobral, 2015), outro livro ilustrado da autora, constitui uma incursão pelo património lendário português que a linguagem icónica, carregada de pormenores, reescreve e enriquece sobremaneira, pela forma e pela escolha de reduzida amplitude cromática, que tornam as suas criações inconfundíveis.

Tão Tão Grande (Sobral, 2016), o último livro-álbum da criadora, apresenta-se, no nosso entender, como uma fusão de todos os saberes de Catarina Sobral, que mais se aproximam do destinatário infanto-juvenil, sobretudo pela temática da mudança, da construção da identidade, da aceitação do eu e dos outros e da diferença, que encontra na adolescência o melhor pano de fundo.

Catarina Sobral ou a ilustradora-escritora-*designer*-curadora da arte e da cultura em geral, que promove a intertextualidade nos seus álbuns, estimula, assim o diálogo entre vários autores que «falam entre si e falam com outras obras de arte» (Sobral, 2015,⁸⁷). Parafraseando Shaun Tan, a arte e a literatura fascinam tão simplesmente porque recorrem ao insólito num contexto que renova realidades que o leitor já conhece e impulsionam-no a questionar-se sobre assuntos que já foram levantados, mas de forma diferente (Tan, 2002)⁸⁸ e constatamos essa reinvenção nos álbuns de autoria única de Catarina Sobral.

Numa forma original de construir linguagens icónicas e verbais, Catarina Sobral reescreve a palavra, acrescenta-lhe ação, movimento, textura e confere-lhe vida e identidade, sobretudo em *Greve* (Sobral, 2011) e *Achimpa* (Sobral, 2012), com a viralidade a que associamos as palavras do poeta: «Conserto a palavra com todos os sentidos em silêncio/ Restauro-a/ Dou-lhe um som para que ela fale por dentro/ Ilumino-a» (Faria, 2015: 174).

Em nosso entender, a originalidade criativa revela-se, também, na construção de narrativas abertas que incluam um quarto elemento criador do livro-álbum, para além da escritora, da ilustradora e da *designer*, o leitor, está patente em todas as obras de Catarina Sobral. Em *Greve* (Sobral, 2011), o leitor é convidado a traçar o percurso das linhas; em *Achimpa*, é desafiado a perseguir o «perlinço» e outros vocábulos que queira adicionar; em *O meu avô* (Sobral, 2014), poderá continuar os episódios daquele avô para quem o tempo é infinito ou sugerir uma mudança no quotidiano do Dr. Sebastião (protótipo do homem moderno); em *Vazio* (Sobral, 2014), poderá adicionar órgãos, cor, expressões, mais imagem ou a palavra; em *O Chapeleiro e o Vento* (Sobral, 2014), será, certamente, tentado a questionar-se sobre o destino do chapéu que, depois da última dupla página, já nas guardas finais, continua a voar; em *Tão Tão Grande* (Sobral, 2016), a mãe e a irmã, tão animalescas como o próprio Samuel, motivarão o leitor a procurar respostas para estas transformações graduais que, afinal, são comuns a todos. Esta intenção criadora de não fechar o

⁸⁶ Conceito a que se aludiu em anteriores capítulos, nomeadamente no que se refere à inclusão das palavras dos paratextos.

⁸⁷ Retirado da entrevista à Blaart, disponível em: <https://blogblaart.wordpress.com/2015/08/28/as-historias-da-catarina/>

⁸⁸ «What makes art and literature so interesting is that it presents us with unusual things that encourage us to ask questions about what we already know. It's about returning us, especially we older readers» in <http://www.shauntan.net/comments1.html>

livro está intimamente ligada à sua génese, que Serafini explica numa leitura que se pretende multiplicativa

The open-endedness or ambiguity that is inherent in wordless picture books allows readers to construct diverse interpretations and return again and again to reconsider their initial impressions (Serafini, 2015: 26).

Concordamos com a teoria de Ana Margarida Ramos, segundo a qual toda a literatura é potencialmente formativa, e, parece-nos que a efervescência da criação de Catarina Sobral não será exceção. A prodigalidade global da composição, resultante do trabalho de ilustração e de *design*, da singularidade linguística e do vazio, produz metáforas magnetizantes, através das quais a criadora estimula uma agitação de ideias, que, nas mentes da criança leitora, funcionarão como sementes de conhecimento. Já ao leitor adulto esses elementos poderão conduzir a um questionamento sobre a interpretação que se faz nas entrelinhas, que poderá conter uma intenção mais séria, pois

Raramente inocentes, as opções estruturantes do álbum, como o formato, por exemplo, decorrem muitas vezes do tema e objectivos da edição, tom e registo, possibilitando múltiplas escolhas, algumas também motivadas por propósitos lúdicos (Ramos, 2011: 33).

Nos seus sete livros de produção única – *Greve*, (2011); *Achimpá* (2012); *O meu avô* (2014); *Vazio*, 2014; *O Chapeleiro e o Vento* (2014); *A Sereia e os Gigantes* (2015), e *Tão Tão Grande* (2016) – cinco dos quais no segmento do livro-álbum, a criadora revela toda a sua habilidade na comunicação da imagem e na sua conexão com a palavra, que abre caminho para uma terceira linguagem, esta resultante, não só do trabalho da escritora e ilustradora, mas da *designer* que articulou graficamente estes dois elementos. Nesta soma exponencial, adicionam-se os vazios discursivos intencionais, que Anne-Marie Christin designa de «intervalles» ou de enigmas (Christin 2001, cit. Chenouf, 2006: 13). Esta margem quer verbal quer visual de movimentação criativa do leitor visa atrair o seu olhar, levando-o a preencher esses espaços com os seus próprios códigos, com as suas próprias invenções⁸⁹.

Com uma irreverência exponencial que a situa na literatura infantil de recorte pós-moderno, à medida da eleição da própria tipologia literária escolhida, «(qui) échappe à toute tentative de fixation de ses règles de fonctionnement» (Linden, 2007: 157), a determinação em explorar os limites e as potencialidades deste campo fecundo que é o *picturebook* é visível no percurso da autora. Ao sabor do seu próprio estilo, um conceito que Nodelman define como «all the aspects of a work of art considered together» (Nodelman 1988, cit. Sipe, 2001: 30), no caso de Catarina Sobral, parece enquadrar-se no que Lawrence Sipe considera ser corrente neste género editorial que é o livro-álbum: «In picturebooks, artists may use both their personal style and make references to historic pictorial or artistic styles» (*Idem, ibidem*). *Camaleónico* parece ser o adjetivo que melhor definirá esse mesmo estilo da autora, na medida em que desponta, nas obras de Catarina Sobral em exegese, uma permanente isomorfia do território artístico formal com três

⁸⁹ Les Actes de Lecture, p.13, disponível em https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL95/page12.PDF

escolhas diferentes no que concerne aos formatos: o primeiro horizontal, o segundo vertical e o terceiro quadrado. Longe de se aproximar de uma repetição de tons, o diálogo da imagem com a palavra, nas obras da autora, decorre de uma orquestração de várias técnicas. Recortes e colagens de fragmentos ressuscitados iniciaram a frase musical em *Greve* (Sobral, 2011), com uma explosão de várias ideias, disparadas para vários sentidos, em vários planos. A sugerir um *jazz*, cujos ritmos sincopados pela dupla página permitem várias leituras, cada uma num caminho diferente, o todo resulta numa harmonia desconcertante ou «un ensemble cohérent dont tous les éléments, combinés, font un sens» (Linden, 2007: 157). O ritmo e a melodia abrandam gradualmente de uma obra para a outra, *Greve* transborda de imagens e conceitos, que a análise exaustiva demonstrou ser úbere; *Achimpa* revela um abrandamento quer na simplificação dos materiais, quer na profusão de intertextualidades e *O meu avô* (Sobral, 2014) é o auge da sintonia musical, com a maturação da «dança entre palavras e imagens, e onde, sem atropelos, um código e outro se cruzam e se misturam para contar uma única história» (Ramos, 2009: 46).

Se o tema das viagens é «omnipresente na literatura» (Ramos, 2003: 9)⁹⁰, também atravessa a obra de Catarina Sobral. Imaginária, a realizar-se «no universo das palavras» (*idem, ibidem*), *Greve* propõe um percurso linguístico de descoberta de cada sentido do ponto. Física, efetivamente realizada pelas personagens, em *Achimpa*, a «busca da verdade» (Chevalier & Gheerbrant, 1994: 691), aparentemente em torno da linguagem apenas, sugere um caminho interior, de reflexão sobre o apego. Em *O meu avô*, a confrontação material, do mundo físico do Dr. Sebastião, com a célula de afetos que envolve avô e neto, adensa uma jornada espiritual que convida o leitor a viajar «no interior do próprio ser» (*idem, ibidem*), a rever-se num ou noutro extremo. Tanto em *Greve* (Sobral, 2011) como em *Achimpa* (Sobral, 2012), a abstração temática escolhida incide numa reflexão de cariz metalinguístico, onde o Novo Acordo Ortográfico e o ensino do Português, nas suas fragilidades e incoerências, resultantes das metodologias políticas mais ou menos aleatórias, não saem ilesos. Numa abordagem surrealista da importância da palavra, dos seus sentidos e significados, reais ou inventados, as narrativas mergulham num jogo suportado pelo *nonsense*. O vocábulo ganha vida própria e incorpora os mais variados campos da sociedade, o que resulta numa união sincrética destes dois álbuns. No primeiro, com a convergência dos mais diversos domínios semânticos da palavra «ponto» que, personificada num associativismo à escala nacional, produz o encontro que dá o título à obra, a «greve» como humanização do ponto. No segundo, com a palavra como *acessório de moda*, que, num constante atropelo de materializações de classes gramaticais, resulta numa visão alternativa como numa partida de ping-pong, onde significante e significado são adversários, onde falante e estudioso da língua também o são. Em ambas, o malabarismo verbal e as imagens falantes abrem-se, no final, para demonstrar o fenómeno da língua como organismo vivo, onde a «linha» dá continuidade ao ponto e a «achimpa» passa o testemunho ao «perlinço» (Sobral, 2012). *Greve* (Sobral, 2011) e

⁹⁰ Vide a persistência do tema das viagens nos títulos referenciados pelos Programa e Metas Curriculares de Português no do Ensino Básico (2015) e no Ensino Secundário (2014), apontada por Ana Margarida Ramos em *Percursos de leitura na*

Achimpa (Sobral, 2012) propõem, com humor, um curto-circuito metalinguístico que põe, nos bancos dos réus deste julgamento literário, a política. Efetivamente, a incursão linguística revela um retrato onde abundam os traços de absurdo dos governantes, feito de impotência e inabilidade, espelhada nos descuidos verbais e na afetação ridícula, que as imagens falantes tão sabiamente ampliam.⁹¹ Ao jeito de Padre António Vieira, na construção de metáforas com caráter pedagógico, os políticos de Catarina Sobral lembram o alvo subtil das acusações no *Sermão de Santo António aos Peixes*, «pegadores às costas, tão cerzidos com a pele» (Vieira, 2016: 120), cuja caracterização, com contornos da sátira vicentina, reaviva a intenção *ridendo castigat mores*, que se há de desenvolver, também, nas mentes dos mediadores adultos na exploração atenta das ilustrações destes álbuns. O tema dos afetos constitui uma das imagens de marca da criadora em *O meu avô* (Sobral, 2014); associado à materialização do amor através da metonímia do coração enquanto coisa visível em *Vazio* (Sobral, 2014); em *O Chapeleiro e o Vento* (Sobral, 2014), no saudosismo simbolizado pelo vento que tudo leva; em *Tão Tão Grande* (Sobral, 2016), na importância dos laços familiares para a construção do autoconceito.

Numa tertúlia feita da fusão do espaço e do tempo culturais com o leitor, a cultura *sobraliana* emerge de relações intertextuais e interartísticas, implícitas ou explícitas, onde Jacques Tati, Charlie Chaplin, Eugène Ionesco, James Joyce, Andy Warhol, Edouard Manet, Almada Negreiros, Fernando Pessoa e José Saramago disputam o lugar tonal que importa salientar. A «janela temporal»⁹² do romance irlandês, que dá para a sua época, é reaberta pela criadora numa intertextualidade habilmente construída sob a forma de apontamentos que os recortes estimulam, mas também subtilmente revisitada no *continuum* de estilo surpreendentemente revelado a cada dupla página, como nos desafiantes textos de Joyce. Os álbuns de Catarina Sobral expandem-se numa malha que se alimenta e se tece a partir de ligações intertextuais singulares e quase intermináveis, onde «Chaque texte est une machine à multiples têtes lectrices pour d'autres textes (Derrida, 1985, cit. D'Ambrosio, 2017: 50). Em múltiplas vertentes verbo-icónicas, mas numa só autoria, a criação de Catarina Sobral conduz-nos ao vírus da cegueira de Saramago, à magia da heteronímia pessoana e, à semelhança de outros autores, cujo trabalho na área editorial do *picturebook* parece não visar a criança, o que torna inevitável voltarmos à questão sobre o real destinatário destas obras

Who is the implied reader of this book? Does this book address the adult reader over the child's head or this is completely a picturebook for grown-ups? (Koskimies-Hellman, 2010: 240).

Não obstante as distinções obtidas, que situam os álbuns de Catarina Sobral nos lugares cimeiros na área da literatura infantojuvenil, com o reconhecimento nacional e internacional

obra de Sophia (Ramos, 2003), numa análise que, tendo em conta as reformulações do Currículo, se revela cada vez mais premente ter em conta.

⁹¹ Lembremos, a este respeito, os momentos difíceis protagonizados pela Comissão de Censura, nomeadamente a curiosa hesitação no corte a infligir às peças de Gil Vicente em 1953 (Cabrera, 2013: 44);

⁹² Expressão utilizada no Extrato de Programa *Literatura Aqui - James Joyce* – da Produção *Até ao Fim do Mundo disponível em* <http://ensina.rtp.pt/artigo/ulisses-obra-prima-de-james-joyce/>.

«imparável»⁹³ da autora, merece uma reflexão atenta a questão do real destinatário das suas criações, por trás da aparente inocência lúdica das imagens. De facto, a análise minuciosa de que foram alvo as obras do *corpus*, quer numa perspetiva analítica, quer comparativa – onde sobressaem a profundidade no tratamento icónico-verbal dos temas; a pluralidade das ligações intertextuais com cânones da literatura e da arte nacional e internacional; a ironia e o nonsense; o jogo metalinguístico e a paródia – aponta para um destinatário transversal, a que Sandra Beckett atribui o sucesso deste segmento editorial, quando diz:

Whatever their reasons for parodying works of art, illustrators have created a new brand of sophisticated picturebooks that target all ages, a trend that has been identified as one of the survival techniques of children's books in the electronic age (Beckett, 2012: 96).

Com efeito, os primeiros álbuns de Catarina Sobral situam-se numa zona que subverte ou desestabiliza a noção de *picturebook* enquanto livro pensado para a criança. O fenómeno que Sandra Beckett designa de *crossover* (Beckett, 2009; 2012), quando aponta para uma literatura destinada não só a crianças como a adultos, revela-se pertinente ao lermos estes álbuns. As aprendizagens e a maturidade exigidas para a interpretação dos recursos como o insólito, a paródia, o *nonsense*, a ironia, que são uma constante em *Greve* (Sobral, 2011) e *Achimpa* (Sobral, 2012) e, porque não, a irreverente sensualidade de Molly Bloom, efeitos a que acrescentamos, também, a difícil reflexão psicossocial sobre a vida adiada do Dr. Sebastião, em *O meu avô* (Sobral, 2014), visam, em primeiro lugar, o adulto. Os álbuns de Catarina Sobral, em particular *Greve* (Sobral, 2011), dirigem-se, tal como *Ulysses* (Joyce, 2010), a «banhistas de águas profundas que saibam nadar na literatura», nas palavras de Jorge Vaz de Carvalho⁹⁴. A essência da autoria única dos álbuns de Catarina Sobral aproxima-a, numa inevitável comparação com a escritora pioneira, na arte da criação única deste segmento editorial, Manuela Bacelar. Convergem nestas duas autoras os aspetos decorrentes da inteligência criativa da tríade – texto, imagem, *design* – que constroem uma ponte entre os polos - criança e adulto –, o público-alvo dos livros-álbum, ideia que esclarece Carina Rodrigues:

Na verdade, a aparente orientação de certos procedimentos criativos mediante as presumidas expectativas do mediador (e.g., as estruturas de inserção e o exercício metaficcional, as referências ou alusões intertextuais, os processos de desconstrução ou o autoquestionamento) situam o álbum numa posição de interseção entre a literatura para crianças e a literatura para a adultos (Rodrigues, 2013: 95-96).

Nesta linha, parece-nos que o olhar de Catarina Sobral, à semelhança de outros autores, dos quais destacaríamos álbuns como os de Marrion Foyolle⁹⁵, tem a essência distanciada da literatura infantil, numa catalogação que parece indefinida, situando-se, assim, na mesma zona híbrida a que aludimos. Efetivamente, «Lire un album relève assurément d'une formation du lecteur» (Linden, 2007: 9), pelo que a pertinência de estudos científicos, no âmbito dos

⁹³ Termo usado no artigo publicado na edição número 25 da revista *Linhas*.

⁹⁴ Extrato de Programa *Literatura Aqui - James Joyce* – da Produção *Até ao Fim do Mundo* disponível em <http://ensina.rtp.pt/artigo/ulysses-obra-prima-de-james-joyce/>.

⁹⁵ Mais conhecida pelo seu *Marotices* (Foyolle, 2015), edição portuguesa do título original *Les coquins* (2014), a autora francesa deu à estampa outros títulos como *La tendresse des pierres* (2013) e *L'homme en pièces* (2011).

picturebooks para adultos⁹⁶, que possam alargar as margens temáticas tão constrangidas pela conotação sexual da designação «para adultos», parece caber nesta dissertação, numa reflexão sobre a definição de subdomínios «strictement réservés aux adultes» (Linden, 2007: 29) que possam incluir temas mais sérios, sem invadir o campo da literatura exclusiva destes destinatários. Trata-se de publicações que pretendem captar o olhar do adulto pai/mãe, mediador(a) e/ou professor(a), competente, responsável e consciente das potencialidades da leitura partilhada, como contributo grandemente reconhecido para o desenvolvimento da criança, de modo a impulsionar a partilha com o jovem leitor dos saberes decorrentes da leitura profunda dos livros, ainda que com o necessário nivelamento, filtragem ou moldagem do conteúdo.

Como características transversais inegáveis na obra da autora, destacamos as características que a distinguem, como a composição da forma, que se mantém quase sempre sem linha, pela monotopia da redução de cores, pelo seu *lettering* particular da sua própria autoria. É também nos temas e nas mensagens que passa que reside a sua singularidade. Parece-nos que Catarina Sobral é, acima de tudo, uma embaixadora da língua e da cultura portuguesas, como a própria se autocaracteriza na FILustra 2015 quando questionada sobre o seu estilo, dizendo:

Para hablar de mi estilo yo tengo que decir que soy una ilustradora portuguesa porque mis referencias y mi contexto son muy importantes para definir mi identidad y estilo [...] Por ejemplo, yo uso muchos barcos, metafóricamente significa viaje y para los portugueses tenemos una conexión muy profunda con el mar, quizá sea uno de los elementos más significantes (Sobral, 2015)⁹⁷.

Decididamente, a avalanche da carga simbólica da modernidade *sobraliana*, enfatizada pela projeção da sua obra de autoria única, mas também pela onnipresença da sua assinatura, cremos que a autora produz(irá) mudanças na cultura do ser português, alterando a identidade lusa no que ao livro para crianças diz respeito. Olhando-se ao espelho, o leitor português vê o retrato pensado por Catarina Sobral, num contexto de globalização, em convívio com a arte e a literatura internacionais, onde a criadora coloca o português no centro do mundo a sobressair num interculturalismo surpreendente.

De forma mais ou menos implícita, os álbuns de Catarina Sobral convidam a uma reflexão sobre a preservação da herança cultural, artística e literária, onde a língua portuguesa detém o papel principal; apelam a comportamentos de respeito para com o meio ambiente, em que o leitor-cidadão é estimulado a fazer uma introspeção sobre o seu papel neste tempo e neste espaço, num apelo à importância de comportamentos saudáveis individual e coletivamente. Enquadra-se, assim, na tradição literária que, apesar de não dedicar o tema central aos assuntos ambientais e ecológicos, inclui mensagens potenciadoras da qualidade que Ana Margarida Ramos e Rui Ramos designam de *ecoliteracia*⁹⁸, tal como em

⁹⁶ Esta designação indicaria um desvio na direção da literatura erótica, que o exemplo da rubrica *Casimiro* resguarda na produção da *Orfeu Negro*.

⁹⁷ Transcrição das palavras da autora aquando da FILustra, disponíveis em:

<https://laneif.wordpress.com/2015/12/09/como-definir-el-estilo-y-propuesta-por-paloma-valdivia-iban-barrenetxea-catarina-sobral-jesus-cisneros-luis-scafati-y-ramon-paris-en-filustra-2015/>.

⁹⁸ No artigo «Ecoliteracia e literatura para a infância: quando a relação com o ambiente toma conta dos livros» (Ramos & Ramos, 2013), os autores apresentam uma perspetiva histórica de obras para crianças, nas quais a preocupação em

obras que encerram o potencial de (ajudar a) criar indivíduos mais conscientes, informados e formados, portanto cidadãos mais plena e conscientemente integrados na praxis social, no seu meio imediato e na *nostra casa comum* (Ramos & Ramos, 2013: 24).

Catarina Sobral apropria-se, qual Clio de Mário de Carvalho, a alterar os fios da tapeçaria deste tempo, da modernidade cultural portuguesa e provoca uma prolepse real de comportamentos que se pretendem corrigidos no adulto e implementados na criança, reforçando que

Wordless picture books may be the best platform for introducing many narrative conventions, reading processes, and visual strategies to readers of all ages (Serafini, 2015: 26).

Parece-nos efetivamente que a ênfase que é dada ao estado da saúde, da educação, com a problemática linguística, e a insatisfação permanente da sociedade em *Greve*, atinge o cume na interrogação retórica «Como é que chegamos a este ponto?» (Sobral, 2011). Reiterada de forma metafórica através de outra interrogação sem resposta em *Achimpa* «Que país é este onde já não há achimpas?» (Sobral, 2012), estas obras servem um propósito simultaneamente estético e político, enquadrando-se na literatura pós-moderna que une estes dois polos,

No matter how troubling it may be, the landscape of the postmodern surrounds us. It simultaneously delimits and opens our horizons. It's our problem and our hope (Huyssen, 2010: 52).

Vejamos, também, o caráter a-histórico ou a abolição de fronteiras temporais nos álbuns de Catarina Sobral, características do pós-modernismo⁹⁹ (Oliveira, 2014). Cada livro-álbum de Catarina Sobral afigura-se como uma viagem pelo mundo, através da intemporalidade da arte, onde se fundem a estética dos anos cinquenta do século XX com apontamentos do século XXI, que formam um todo de indeterminação temporal. Essa indefinição reside na articulação de elementos do *design* característico da década de cinquenta, visível nas formas geométricas e, sobretudo, na composição das personagens e das suas indumentárias, com exemplos que se aproximam deste século, como o bolo de caneca em *Achimpa*; a comunicação eletrónica do Dr. Sebastião ou o uso do micro-ondas em *O meu avô* (Sobral, 2014). Constitui, a nosso ver, uma exceção a divulgação explícita da data do jornal «Ponto sem nó» em *Greve* (Sobral, 2011) que situa a edição a coincidir com a da obra, em 2011. Enraizados no culto do passado, da História, onde a literatura e a pintura se unem, numa memória coletiva a projetar o olhar em várias direções, os álbuns de Catarina Sobral abrem portais icónicos que se anunciam como motores de busca, que se cruzam numa visita multicultural pelo mundo. Reinventada pela autora, esta herança cultural com que o adulto se identifica e que partilhará, eventualmente, com a criança, como forma de potenciar a sua própria cultura, é uma das tónicas que perpassam as três obras do *corpus*. Não obstante a homenagem à cultura portuguesa, língua, arte e literatura, Catarina Sobral

apelar a comportamentos de valorização do meio ambiente e da vida tem uma forte expressão, sobretudo no álbum contemporâneo.

dardeja mensagens políticas e educativas que a aproximam de Saramago no cumprimento daquele que é, segundo ele, o dever do escritor, o de «intranquilizar toda a gente» (Saramago, cit. Mendes, 1993). Esta aproximação reflete-se na temática da viralidade que atinge o desaparecimento do ponto em *Greve*, que, sob o ângulo da forma, recorda o código escrito próprio do autor de *Ensaio sobre a cegueira*. Tomando a aceção definida por Hans Robert Jauss, parece inegavelmente patente, nos álbuns de Catarina Sobral, o objetivo de contribuir para um sentido crítico dos leitores, isto é, para além da *poesis* e da *aesthesis* que suscitam, os mesmos visam a sua *katharsis*, (Rodrigues, 2013: 293) sobretudo dos mais novos. Esta assimilação num crescimento integrado só poderá ser desencadeada pela intervenção do leitor adulto numa leitura partilhada, sem a qual o fenómeno do estranhamento perderia o significado que Bruno Munari assinala como fator decisivo nos «primeiros anos, da experiência e da memorização dos dados, o indivíduo vir a ser livre ou condicionado» (Ribeiro, 2011: 8).

Esse investimento no sentido de mostrar que «a cultura é fundamental para o país» (Sobral¹⁰⁰) é visível, apesar de a autora negar a preocupação pedagógica das suas obras, nomeadamente acerca da formulação de imagens com vista a um público-alvo infantil, já que diz querer «sempre fazer algo que seja tão bom para crianças como para adultos» (Sobral), talvez consciente da responsabilidade que é compor alicerces na formação dos jovens leitores que funcionarão como as suas primeiras ferramentas na interpretação do mundo. O livro-álbum de Catarina Sobral enquadra-se, efetivamente, no padrão de produção de álbuns pós-modernos que se definem pelo caráter *crossover*, destinando-se, assim, a um público-alvo que atravessa todas as idades, uma vez que, tal como já o explanamos, a leitura por parte da criança requer a mediação de um adulto responsável pela interpretação de metáforas intertextuais.

Parafraseando Catarina Sobral, é na determinação da qualidade, como esteio de qualquer obra, seja qual for o destinatário, que se constrói a sua identidade criativa. Essa atitude perfeccionista revela-se no trajeto da criadora, na diversidade simbiótica do domínio de linguagens, feita de múltiplos estilos, que começa por ser feito de colagens, oscilando entre o desenho e a pintura manuais e a manipulação computadorizada. Num permanente e inconfundível manuseio da forma, sobretudo na composição e na cor das personagens, das casas e dos carros, é a esta destemida passagem pela diversidade de linguagens que Catarina Sobral se aproxima da primeira criadora única de álbuns, Manuela Bacelar, no que Gil Maia diz desta criadora «O experimentalismo é a membrana da permeabilidade à inovação» (Maia, 2004: 5).

Finda esta investigação e análise, deparamo-nos, nesta fase, com um percurso circular que parece apontar para um novo início, uma necessidade de recomeçar, muito à semelhança da construção de um edifício, quando o olhar do criador compara o resultado com o plano arquitetado. De qualquer modo, acreditamos que os elementos recolhidos se afiguram uma mais-

⁹⁹ Marcelo G. Oliveria, no seu estudo sobre a periodização deste conceito, admite a confusão em torno do mesmo e deixa em aberto «De facto, tal como não houve um único modernismo, haverá não apenas um mas vários pós-modernismos» (Oliveira, 2014).

¹⁰⁰ Estamos conscientes de que esta interpretação é consistente e indissociável de afirmações da autora num texto de João Santos Duarte, publicado em 2015 da entrevista à Revista Expresso disponível em <http://expresso.sapo.pt/legislativas2015/2015-09-28-Parem-de-resgatar-bancos-e-resgatem-familias->

valia para a compreensão das obras do *corpus*, por conjugarem a minuciosidade da análise técnico-compositiva com os pressupostos teóricos subjacentes, numa linha de estudo comparativo, cuja criatividade e alcance, desejamos, possam servir de instrumento relevante na prossecução do estudo do livro-álbum de autoria única e de Catarina Sobral como nome que se destaca nesse segmento.

Em nosso entender, dada a subjetividade inerente a esta reflexão, outros percursos poderão ser feitos com base nas obras em análise, suscitados, sobretudo, pela originalidade dos temas, pela dimensão ubíqua da obra de Catarina Sobral, que já extrapolou o universo ficcional, o que é visível na receção da sua obra. Entre muitas outras possibilidades, sugerimos uma investigação em contexto de sala de aula, conduzida pelos itinerários de leitura/interpretação definidos por Sipe¹⁰¹ como «mais favoráveis à promoção de competências literárias na criança» (Rodrigues, 2013: 301), para aferição do modo como a criança-leitora constrói sentidos a partir das obras de Catarina Sobral, num apuramento concreto de hipóteses levantadas neste estudo. Também a análise comparativa entre os álbuns da autora e outros de produção nacional ou estrangeira culminarão em conclusões de relevo, sobretudo baseados na intertextualidade, porque «Quase todos os elementos que compõem uma literatura vamos encontrá-los, mas com uma tonalidade global e doseamento diferentes, noutras literaturas» (Coelho, 1992: 11).

¹⁰¹ Na sua Tese de Doutoramento intitulada «Palavras e imagens de mãos dadas/ A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar», Carina Rodrigues compara as linhas orientadoras de diversos autores – Sandra Madura, Barbara Kiefer, Evelyn Arizpe e Morag Styles – no âmbito da resposta ao álbum para salientar o contributo inigualável de Lawrence Sipe (Rodrigues C. M., 2013: 293-301).

Bibliografia

- 100 livros para o futuro*. (s.d.). Obtido de [portugalbologna2012](http://portugalbologna2012.com/100-livros-para-o-futuro); Bolonha Children's BookFair: <http://www.portugalbologna2012.com/100-livros-para-o-futuro> 100-books-for-the-future-E-uma-lista-de-cem
- Afonso, M. (29 de Fevereiro de 2012). *El lissitzky*. Obtido em 12 de julho de 2017, de Slideshare: <https://pt.slideshare.net/MargThompson/el-lissitzky-15412407>
- Aparicio, C. F. (2000). Obtido em 12 de julho de 2017, de <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/one-and-three-chairs>
- Arizpe, E. (2013). Meaning-making from wordless (or nearly wordless) picturebooks: what educational research expects and what readers have to say. *Cambridge Journal of Education*, 43 (2)., pp.1-29.
- Ausubel, D. P. (2003). *Aquisição e Retenção de Conhecimentos: Uma*. Plátano Edições Técnicas.
- Beckett, S. (2009). *Crossover Fiction: global and historical perspectives*. Obtido em agosto de 2017, de Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning : http://www.sbi.kb.se/Documents/Public/Barnboken/Barnboken%202009%20nr%202/Recensioner_2009_nr2.pdf
- Beckett, S. (2010). Artistic Allusions in Picturebooks. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz, *New directions in picturebook research* (pp. pp.83-98). New York; London: Routledge.
- Beckett, W. (1994). *História da Pintura*. (M. F. Duarte, Trad.) Verona: Seleções do Reader's Digest.
- Belinky, T. (s.d.). *Limeriques estapafúrdios*. Obtido em 2017, de editora34: <http://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=816>
- Berger, J., & Sobral, C. (27 de fevereiro de 2016). *Le riz Album*. Obtido de Amazon: <https://www.amazon.fr/riz-J%C3%A9r%C3%B4me-Berger/dp/2919410164>
- Boulaire, C. (2012). Faire bouger les lignes de l'album. *La revue des livres pour enfants*, 2012, *Aujourd'hui l'album ?*, pp.80-89.
- Boulaire, C. (19 de junho de 2015). Obtido em 8 de janeiro de 2017, de Hal.archives-ouvertes: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01165639/document>
- Cabrera, A. (2013). *Censura Nuncca Mais!* Lisboa: Aletheia Editores.
- Casteleiro, J. M. (22 de maio de 2017). *O papel histórico da Academia das Ciências de Lisboa para a concretização do Acordo Ortográfico de 1990*. Obtido em 30 de maio de 2017, de Ciber dúvidas: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/acordo/o-papel-historico-da-academia-das-ciencias-de-lisboa-para-a-concretizacao-do-acordo-ortografico-de-1/3545>
- Chaplin, C. (Realizador). (1936). *Modern Times* [Filme].
- Chenouf, Y. (setembro de 2006). *La littérature à l'école*. Obtido em 15 de julho de 2017, de Les actes de lecture: https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL95/page12.PDF

- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- Citybox – *Guide per disorientarsi in città*. (3 de junho de 2017). Obtido de Les bas bleu: <http://www.basbleuillustration.com/portfolio-2/citybox/lisboa/>
- Coelho, J. d. (1992). *A originalidade da Literatura Portuguesa*. Maia: Biblioteca Breve.
- Coelho, S. (2014). As edições oitocentistas da Grammatica Philosophica da Lingua Portuguesa e a ortografia no século XIX. In Á. M. Dios, *La lengua portuguesa: Vol. II: Estudios lingüísticos* (pp. 223-238). Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.
- Coelho, S. (22 de outubro de 2014). *La lengua portuguesa: Vol. II: Estudios lingüísticos, no capítulo dedicado ao estudo do tema As edições oitocentistas da Grammatica Philosophica da Língua Portuguesa e a ortografia do Século XIX.* (A. M. Dios, Editor) Obtido em março de 2017, de *La lengua portuguesa: Vol. II: Estudios lingüísticos*: https://books.google.pt/books?id=Pw38BAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Colomer, T. (2010). Picturebooks and Changing Values at the Turn of the Century. In K.-M. &.-D. Colomer, *New Directions in Picturebook Research* (pp. 41-54). New York: Routledge.
- Colomer, T., Kümmerling-Meibauer, B., & Silva-Díaz, C. (2010). *New Direction in Picturebook Research*. New York: Routledge.
- Cortez, A. C. (9 de julho de 2016). *O que se escreve e como se escreve nos exames nacionais de português*. Obtido em 10 de agosto de 2017, de www.publico.pt: <https://www.publico.pt/2016/07/19/sociedade/noticia/o-que-se-escreve-e-como-se-escreve-nos-exames-nacionais-de-portugues-1738647>
- Costa, M. C. (2013). «Opinião pública sobre censura». In A. Cabreira, *Censura Nunca Mais, A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo* (pp. pp.77- 112). Lisboa: Aletheia Editores.
- D'Ambrosio, M. (19 de junho de 2017). *Le roman de la non-linéarité: une analyse comparée de Tristram Shandy, Pale fire, la vie mode d'emploi et House of leaves*. Obtido em 15 de julho de 2017, de Hal- archives ouvertes: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01542062/document>
- DGLAB. (s.d.). *Prémio Nacional de Ilustração*. Obtido em 22 de maio de 2017, de Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas: <http://www.dglb.pt/sites/DGLB/Portugues/premios/premiosAtribuidosDglb/Paginas/Greve.aspx>
- Díaz, A. J. (2008). «La imagen en pugna con la palabra». *Saber (e)educar*, n.º 13, Porto: ESE Paula Frassinetti, pp. pp. 43-57.
- Díaz-Plaja, A. (2002). «Leer palabras, leer imágenes. Arte para leer». In A. M. Fillola, *La seducción de la lectura en edades tempranas* (pp. 219-252). Madrid: Ministerio de Edicación, cultura y deporte.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. (E. Lumen, Editor) Obtido em 22 de maio de 2017, de issuu.com/eduardourias/docs/lector_in_fabula_la_cooperacio_-_e

- Emidio, T. S., Valente, M. L., & Silva, F. T. (s/ data). *Picasso, feminino e arte moderna - A representação do feminino em alguns quadros de Pablo Picasso*. Obtido em 25 de maio de 2017, de IP.USP: <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c53a.pdf>
- Esad. (21 de março de 2017). (Esad) Obtido em julho de 2017, de [//www.esad.pt/pt/news/catarina-sobral](http://www.esad.pt/pt/news/catarina-sobral);
- Exposição - «Cachimbo e Cartas de Amor» de Catarina Sobral. (20 de fevereiro de 2016). Obtido em 3 de junho de 2017, de Centro cultural e congressos- Caldas da Rainha: <http://www.ccc.com.pt/exposicoes/anteriores/961-cachimbo-cartas-de-amor-de-catarina-sobral>
- Falconer, R. (2009). *The crossover novel: contemporary children's fiction and its readership*. New York:: Routledge.
- Falconer, R. (2010). Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon. In D. RUDD, *The Routledge Companion to Children's Literature* (pp. pp. 87-99). New York: Routledge.
- Faria, D. (2015). *Poesia*. Porto: Assírio; Alvim.
- Ferreira, V. (2009). *Contos, Obra Completa*. Quetzal Editores.
- Figueiredo, C. (1996). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Filmes, L. (s.d.). *Catarina Sobral - O meu tio*. Obtido em 2017, de Vimeo: em <https://vimeo.com/136911463>
- Florindo, C. E. (2012). *O Álbum Narrativo de Potencial Recepção Infantil: uma nova forma de edição*. MS,. Obtido em 17 de julho de 2017, de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.: <http://run.unl.pt/handle/10362/7752>
- Folha - Guia. (31 de maio de 2014). Obtido em 2 de janeiro de 2017, de Folha de São Paulo: <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/2014/05/31/567/>
- Fonseca, F. V. (2001 de julho de 2001). *Pronuncia afectada, regionalismos e erros*. Obtido em 24 de março de 2017, de Ciberdúvidas: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/pronuncia-afectada-regionalismos-e-erros/15187>
- Foyolle, M. (2015). *Marotices*. Orfeu Negro. Obtido de https://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL95/page12.PDF
- Frazão, D. (s.d.). *James Joyce - escritor irlandês*. Obtido em 19 de julho de 2017, de Ebiografia: https://www.ebiografia.com/james_joyce/
- Frota, G. (7 de dezembro de 2014). *A infância não é só feliz, também pode ser triste*. Obtido em 3 de junho de 2017, de publico: www.publico.pt/2014/12/07/culturaipsilon/noticia/a-infancia-nao-e-so-feliz-tambem-pode-ser-triste-1678463
- Furini, I. (11 de novembro de 2015). *Isabel Furini: o chapéu na Literatura*. (H. s. ASSIS, Produtor) Obtido em junho de 2017, de Revista Cazemek: <http://revistacazemek.blogspot.pt/2015/11/isabel-furini-o-chapeu-na-literatura.html>
- Gosciny, & Morris. (1975). *Lucky Luke Le Cavalier Blanc*. Obtido em 15 de maio de 2017, de bedetheque: www.bedetheque.com/BD-Lucky-Luke-Tome-43-Le-cavalier-blanc-5975.html

- Gouwy, G. (2015). *Searching for their own reflection: Women and the Yellow Book*. Ghent: Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy.
- Granta Portugal. (maio de 2015). Obtido de Tinta da China:
<http://www.tintadachina.pt/granta/book.php?code=3bc8d9c3d2f99b3c40f784bbdae1cf54>
- Higonnet, M. (1990). *The Playground of the Peritext*. Obtido de Children's Literature Association Quarterly: <https://muse.jhu.edu/article/249132/summary>
- Huyssen, A. (3 de setembro de 2010). *Mapping the Postmodern*. (D. U. Press, Editor) Obtido em 15 de agosto de 2017, de New German Critique:
<https://blogs.commonsgorgetown.edu/engl-218-fall2010/files/Huyssen-Mapping-the-postmodern.pdf>
- Joyce, J. (2010). *Ulysses*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Kandinsky, E. (1924). Obtido em 17 de julho de 2017, de Obra negra e violeta:
https://www.google.pt/search?q=Obra+negra+e+violeta&tbm=isch&imgil=Vyq6Qo9bbHQP RM%253A%253BzqY4MulW_gXrhM%253Bhttps%25253A%25252F%25252Fwww.youtube.com%25252Fwatch%25253Fv%2525253DG7fudDj39E8&source=iu&pf=m&fir=Vyq6Qo9bbHQP RM%253A%252CzqY4MulW_gXrhM%252C_
- Kandinsky, W. (2015). *Do espiritual na arte*. Portugal: D. Quixote.
- Koskimies-Hellman, A.-M. (2010). Imagination or Reality? In K.-M. &.-D. Colomer, *New Directions in Picturebook Research* (pp. 233-241). New York: Routledge.
- Kosuth, J. (1965). *Joseph Kosuth - One and Three Chairs*. Obtido em 12 de julho de 2017, de museoreinasofia: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/one-and-three-chairs>
- Library, I. C. (s.d.). *White Ravens*. Obtido em 15 de julho de 2017, de childrenslibrary:
<http://www.childrenslibrary.org/servlet/WhiteRavens>
- Linden, S. V. (2007). *Lire lálbum*. Le Puy-en-Velay: L'Atelier du Poisson Soluble.
- Lissitsky, E. (s.d.). *Abstracionismo Geométrico | Historia das Artes*. Obtido de
<http://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/abstracionismo-geometrico/suprematismo/>
- Machado, J. P. (1995). *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa vol II, p. 267*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Maia, G. (s.d.). «*Entrelinhas: quando o texto também é ilustração*». Obtido em 13 de maio de 2017, de Casa da leitura Gulbenkian:
http://www.casadaleitura.org/portalpha/bo/documentos/ot_entrelinhas_a.pdf
- Maia, G. (2004). «Manuela Bacelar: um sol para as histórias escritas»; Boletim n.º 6 do CRILIJ. *Casa da Leitura*, pp. 1-10.
- Maizonniaux, C. (12 de janeiro de 2015). *La rencontre avec l'« Autre » dans la lecture d'oeuvres francophones adressées à la jeunesse: modalités, réception et perspectives*. (Acedle, Editor) Obtido em 4 de fevereiro de 2017, de revue.org:
<https://rdlc.revues.org/346?lang=en>

- Malevich, K. (2013). *Kazimir Malevich-Suprematist Composition: Airplane Flying*. Obtido em 17 de julho de 2017, de Moma: <https://www.moma.org/collection/works/79269>
- Mellier, D. (2002). *Les écrans meurtriers: essais sur les scènes spéculaires du thriller*. (É. Céfal, Editor) Obtido em 24 de fevereiro de 2017, de Books: https://books.google.pt/books?id=dcBD5y5z9BUC&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Mendes, J. M. (1993). *José saramago - Os livros do nosso desassossego*. Obtido de Biblioteca digital: http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjf57-Y4Z_XAhWMjKQKHRF9ACYQFggnMAA&url=http%3A%2F%2Fcvc.instituto-camoes.pt%2Fconhecer%2Fbiblioteca-digital-camoes%2Frevistas-e-periodicos%2Frevista-camoes%2Frevista-no02-ibero-america
- Munari, B. (2011). *Na noite escura*. Figueira da Foz: Bruaá.
- Munari, B. (novembro de 2017). *Design is fine. History is mine*. Obtido de Design is fine: <http://www.design-is-fine.org/post/71689865108/bruno-munari-nella-nebbia-di-milano-the-circus>
- Mundo, A. a. (Realizador). (2017). *Literatura Aqui - James Joyce* [Filme]. Obtido de Literatura Aquat: <http://ensina.rtp.pt/artigo/ulisses-obra-prima-de-james-joyce/>
- Navas, D., & Ramos, A. M. (3 de julho-setembro de 2016). *Textos que se (des)constroem: metaficção e intertextualidade na ficção juvenil contemporânea; Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 38, núm. 3*. (U. E. Maringá, Editor) Obtido em 24 de março de 2017, de Redalyc: <http://www.redalyc.org/pdf/3074/3074446626001.pdf>
- Negreiros, J. d. (s.d.). *Retrato de Fernando Pessoa*. Obtido em 12 de julho de 2017, de Gulbenkian: <https://gulbenkian.pt/museu/artist/jose-de-almada-negreiros/>
- Network, A. (s.d.). *Définition et technique de la peinture pointilliste*. Obtido em 17 de julho de 2017, de Le pointillisme: <http://www.le-pointillisme.com/pratique.html>
- Nikolajeva, M., & Scott, C. (2006). *How Picturebooks Work*. New York: Routledge.
- Nodelman, P. (1988). *Words About Pictures: The Narrative Art of Children's Picture Books*, . Athens (Georgia): University of Georgia Press.
- Núñez-Cansado, M. (15 de setembro de 2011). *Ingeniería de la metonimia en la Publicidad Grafica*. Obtido em fevereiro de 2017, de Revista de Comunicación Vivat Academia: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4859483.pdf>
- Oliveira, M. (julho de 2014). *A Periodização do Pós-Modernismo Literário Português*. Obtido em 3 de agosto de 2017, de Universidade Europeia / CLEPUL: <http://www.unicv.edu.cv/images/ail/99GoncalvesOliveira.pdf>
- Pacheco, J. A. (2011). *Currículo, Aprendizagem e Avaliação. Uma abordagem face à agenda globalizada*. Obtido em 24 de março de 2017, de Repositório da Universidade do Minho-Revista Lusófona de Educação – Pacheco: Currículo, Aprendizagem e avaliação 17:

- https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/13270/4/Curriculo_Aprendizagem_e_Avaliacao.pdf
- Peixoto, J. L. (2013). *Abraço*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Pennac, D. (1992). *Como um Romance*. Portugal: Edições Asa.
- Pessoa, F. (1972). *Segundo: António Vieira*. Obtido em 15 de julho de 2017, de Arquivo Pessoa: <http://arquivopessoa.net/textos/106>
- Pessoa, F., & Bacelar, M. (2006). *Poema Pial*. Obtido em 4 de fevereiro de 2017, de Wook: <https://www.wook.pt/livro/poema-pial-fernando-pessoa/187724>
- Picasso, P. (1914). *Pablo Picasso Sculpture - Guitar*. Obtido em 12 de julho de 2017, de pablo-ruiz-picasso: <http://www.pablo-ruiz-picasso.net/sculpture.php>
- Pinto, J. M. (30 de março de 2016). *Apresentação. Conversa. A páginas tantas: Carla Oliveira e Catarina Sobral*. Obtido de Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha: https://www.youtube.com/watch?v=UI56fq_2V4M
- Ramos, A. M. (2003). *Percursos de leitura na obra de Sophia*. Porto: Edições Asa.
- Ramos, A. M. (2007). *Livros de palmo e meio Reflexões sobre literatura*. Lisboa: Caminho.
- Ramos, A. M. (2009). «Literatura infantil portuguesa - Autores, obras y tendencias». In A. M. Ramos, *ANILIJ (Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil)*, vol. 7, n.º 2 (pp. 99-116). Vigo: Universidad de Vigo.
- Ramos, A. M. (2010). *Literatura para a infância e ilustração Leituras em diálogo*. Porto: Tropelias & Companhia.
- Ramos, A. M. (2011). «Apontamentos para uma poética do álbum contemporâneo». In B.-A. R. Rechou, I. S. López, & M. N. Rodríguez, *O álbum na literatura infantil e xuvenil (2000-2010)* (pp. pp.13-40). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Ramos, A. M. (2012). *Tendências Contemporâneas da Literatura Portuguesa para a Infância e Juventude*. Porto: Tropelias & companhia.
- Ramos, A. M. (16 de fevereiro de 2017). «Em defesa da leitura e da educação literária: um direito e uma urgência». (U. d. Aveiro, Editor) Obtido em 19 de março de 2017, de Jornal UA Online: I em <http://uaonline.ua.pt/pub/detail.asp?lg=pt&c=49400>
- Ramos, A. M., & Navas, D. (2016). Textos que se (des)constroem: metaficção e intertextualidade na ficção juvenil contemporânea. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, pp. pp. 223-231.
- Ramos, A. M., & Ramos, R. (2013). *Ecoliteracia e literatura para a infância: quando a relação com o ambiente toma conta dos livros*. Obtido em agosto de 2017, de Solta a palavra, Em foco: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23877/1/Ramos%2c%20A.%20M.%2>
- Ribeiro, M. S. (2011). *Do desenho à ilustração infantil*. Obtido em 10 de agosto de 2017, de Repositório UL: <http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwio5bfu nLvWAhUBVhoKHR79AXkQFggIMAA&url=http%3A%2F%2Frepositorio.ul.pt%2Fbitstream>

- %2F10451%2F6343%2F2%2FULFBA_TES498.pdf&usg=AFQjCNHxWuVRkZkE9fcgyJVqRgshIU8YA
- Rodrigues, C. (4 de junho de 2009). «*O álbum narrativo para a infância: os segredos de um encontro de linguagens*». Obtido em julho de 2017, de Congreso internacional lectura 2009 Para leer el XX:
http://www.casadaleitura.org/portalfbeta/bo/documentos/ot_o_album_narrativo_para_a_infancia_b.pdf
- Rodrigues, C. M. (2013). *Palavras e imagens de mãos dadas - A arquitetura do álbum narrativo em Manuela Bacelar*. Departamento de Línguas e Culturas. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Romani, E. (2011). *Design do Livro-objeto infantil*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Ryan, B. (2013). *Mythologising the Exiled Self in James Joyce*. (I. d. IFILNOVA, Editor) Obtido em 10 de abril de 2017, de Brown:
https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/Issue4/PDF/I4A04.pdf
- Serafini, F. (2012). Design Elements of Picturebooks: Interpreting Visual Images and Design Elements of Contemporary Picturebooks. *The Connecticut Reading Association Journal*, 1. Issue 1; Fall/ Winter. Obtido em 2017, de frankserafini:
<http://www.frankserafini.com/publications/serafini-pbook-craj.pdf>
- Serafini, F. (22 de junho de 2015). «Exploring Wordless Picture Book». *The Reading Teacher*, pp. 23-26.
- Silva, C. B. (1 de janeiro de 2008). *As rendas de Molly Bloom*. Obtido em 3 de junho de 2017, de Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas:
<http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwiMpbz17OfWAhVJ7hoKHSiyDZEQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fseer.ufrgs.br%2FNauLiteraria%2Farticle%2Fdownload%2F5829%2F3433&usg=AOvVaw0lvxvRup7jj2zzyDDqV8-8>
- Silva, M. M. (2011). «A magia do diálogo: o verbo e a imagem em Come a sopa, Marta!». In B.-A. R. Rechou, I. S. López, & M. N. Rodríguez, *O Álbum na Literatura Infantil e Xuveni* (pp. 289-298). Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Silva, S. R. (abril de 2015). *Pintores e pinturas revisitados na literatura para a infância*. (Ipca, Editor) Obtido em 22 de maio de 2017, de repositoriUM:
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/36739>
- Sipe, L. R. (1999). *Children's Response to Literature: Author, Text, Reader, Context*. (Taylor, & F. Group, Editores) Obtido em 22 de setembro de 2017, de Theory into Practice, Vol. 38, No. 3, Expanding the Worlds of Children's Literature: <https://fu-ctge-5245.wikispaces.com/file/view/Sipe.pdf>

- Sipe, L. R. (2001). *Picturebooks as Aesthetic Objects*. Obtido em 23 de janeiro de 2017, de University of Pennsylvania: https://readingrecovery.org/wp-content/uploads/2017/03/LTL_6.1-Sipe.pdf
- Sipe, L. R. (15 de fevereiro de 2012). Revisiting the Relationships Between Text and Pictures. (Springer, Ed.) *Children's Literature in Education*.
- Sipe, L., & McGuire, C. E. (setembro de 2006). *Picturebook Endpapers : Resources for Literary and Aesthetic Interpretation*. Obtido em janeiro de 2017, de Children's Literature in Education: <https://pdfs.semanticscholar.org/b5b8/d1f1484e95b729ed9377c1c924eef6732683.pdf>
- Sobral, C. (s.d.). Obtido de Catarina Sobral illustrator: <http://caterinasobral.com/editorial/>
- Sobral, C. (2010). *In the mood for something*. Obtido em 2017, de Catarina Sobral: <http://caterinasobral.com/animation/>
- Sobral, C. (2011). *Greve*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sobral, C. (2012). *Achimpá*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sobral, C. (2014). *O Chapeleiro e o Vento*. Lisboa: apcc.
- Sobral, C. (2014). *O meu avô*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sobral, C. (2014). *Vazio*. Lisboa: Pato Lógico.
- Sobral, C. (2015). *A Sereia e os Gigantes*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sobral, C. (28 de agosto de 2015). *As histórias da Catarina!* (Blaart) Obtido em 25 de maio de 2017, de Blaart: <https://blogblaart.wordpress.com/2015/08/28/as-historias-da-catarina/>
- Sobral, C. (9 de dezembro de 2015). *Cómo definir el estilo y propuesta por Paloma Valdivia, Iban Barrenetxea, Catarina Sobral, Jesús Cisneros, Luis Scafati y Ramón Paris en FILustra 2015*. Obtido de La Neif: <https://laneif.wordpress.com/2015/12/09/como-definir-el-estilo-y-propuesta-por-paloma-valdivia-iban-barrenetxea-catarina-sobral-jesus-cisneros-luis-scafati-y-ramon-paris-en-filustra-2015/>
- Sobral, C. (28 de setembro de 2015). *João Santos Duarte*. Obtido em 23 de junho de 2017, de Revista Expresso: <http://expresso.sapo.pt/legislativas2015/2015-09-28-Parem-de-resgatar-bancos-e-resgatem-familias->
- Sobral, C. (6 de maio de 2015). *Palavras ilustradas: É a vida Alvim T1 Ep.142*. (C. Q, Editor) Obtido em 4 de fevereiro de 2017, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=NklyTOEI3iw>
- Sobral, C. (10 de setembro de 2016). *'A Parede dos Desenhos' é de Catarina Sobral – e dos seus leitores também*. Obtido de Visão sete: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/ver/2016-09-10-A-Parede-dos-Desenhos-e-de-Catarina-Sobral--e-dos-seus-leitores-tambem>
- Sobral, C. (15 de julho de 2016). *Catarina Sobral y "La sirena y los gigantes enamorados": "Mar y Montaña se representan como dos hombres hechos de olas, barcos, o plantas, árboles y rocas respectivamente. Es uno de mis libros más coloridos y donde utilizo la línea más a menudo"*. Obtido de Un periodista en el bolsillo:

- <http://www.unperiodistaenelbolsillo.com/catarina-sobral-y-la-sirena-y-los-gigantes-enamorados-mar-y-montana-se-representan-como-dos-hombres-hechos-de-olas-barcos-o-plantas-arboles-y-rocas-respectivamente-es-uno-de-mis-libros-mas/>
- Sobral, C. (13 de setembro de 2016). *Catarina Sobral: "La facultad de leer imágenes es tan importante como la de leer palabras"*. Obtido em 10 de agosto de 2017, de Cuatrogatos: <https://blog.cuatrogatos.org/blog/?p=4490>
- Sobral, C. (23 de março de 2016). *Revista Estante: Entrevista a Catarina Sobral*. (Fanc, Editor) Obtido em junho de 2017, de Fnac: <https://www.youtube.com/watch?v=bJVUaooa4-c>
- Sobral, C. (2016). *Tão Tão Grande*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sousa, N. P. (28 de junho de 2017). *Prémio Nacional de Ilustração: 21.ª edição*. Obtido em 15 de agosto de 2017, de Bandas desenhadas: <http://bandasdesenhadas.com/2017/06/28/premio-nacional-ilustracao-21-edicao/>
- Strick, J. (1967). *Molly Bloom's Soliloquy*. Obtido em 3 de junho de 2017, de Ulysses: https://www.youtube.com/watch?v=B2BP_I6kuOw
- Tan, S. (6 de Agosto de 2002). *shauntan*. Obtido em 2017, de Originality and Creativity: <http://www.shauntan.net/images/whypicbooks.pdf>
- Tati, J. (Realizador). (1958). *Mon Oncle* [Filme].
- Tati, J. (3 de 10 de 2012). *Cinema e Arquitetura: Mon Oncle*. Obtido em 4 de fevereiro de 2017, de Pinterest: <https://www.pinterest.pt/pin/472315079647065655/>
- Telmo, J. C. (7 de novembro de 1933). *A Canção de Lisboa*. Obtido em agosto de 2017, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ziKvmTXqhBE>
- Vermeire, S. (2014). *A viralidade em Saramago e Ionesco*. (U. d. Minho, Editor) Obtido em 2017, de Repositorium da Universidade do Minho: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/36555/1/Simona%20Vermeire.pdf>
- Vieira, P. A. (2016). *Sermões*. Alfragide: Leya.
- Viel, R. (16 de 11 de 2012). *Memorial de Saramago*. Obtido em 10 de abril de 2017, de Valoreconómico: <http://www.livrosepessoas.com/2012/11/16/memorial-de-saramago/>
- Watts, C. (2010). Introduction. In J. Joyce, *Ulysses* (pp. V-XLIX). Wordsworth Editions.
- Zaparaín, F. (. (2010). Off-Screen: the Importance of Blank Space. In T. Colomer, B. Kümmerling-Meibauer, & C. Silva-Díaz, *New direction in Picturebook research*. New York: Routledge.